قضايا الشعريات

د. عبد الملك مرتاض



متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة











أ. د. عبد الملك مرتاض

قضايا الشعريّات

-متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة-

منشورات دار القدس العربي

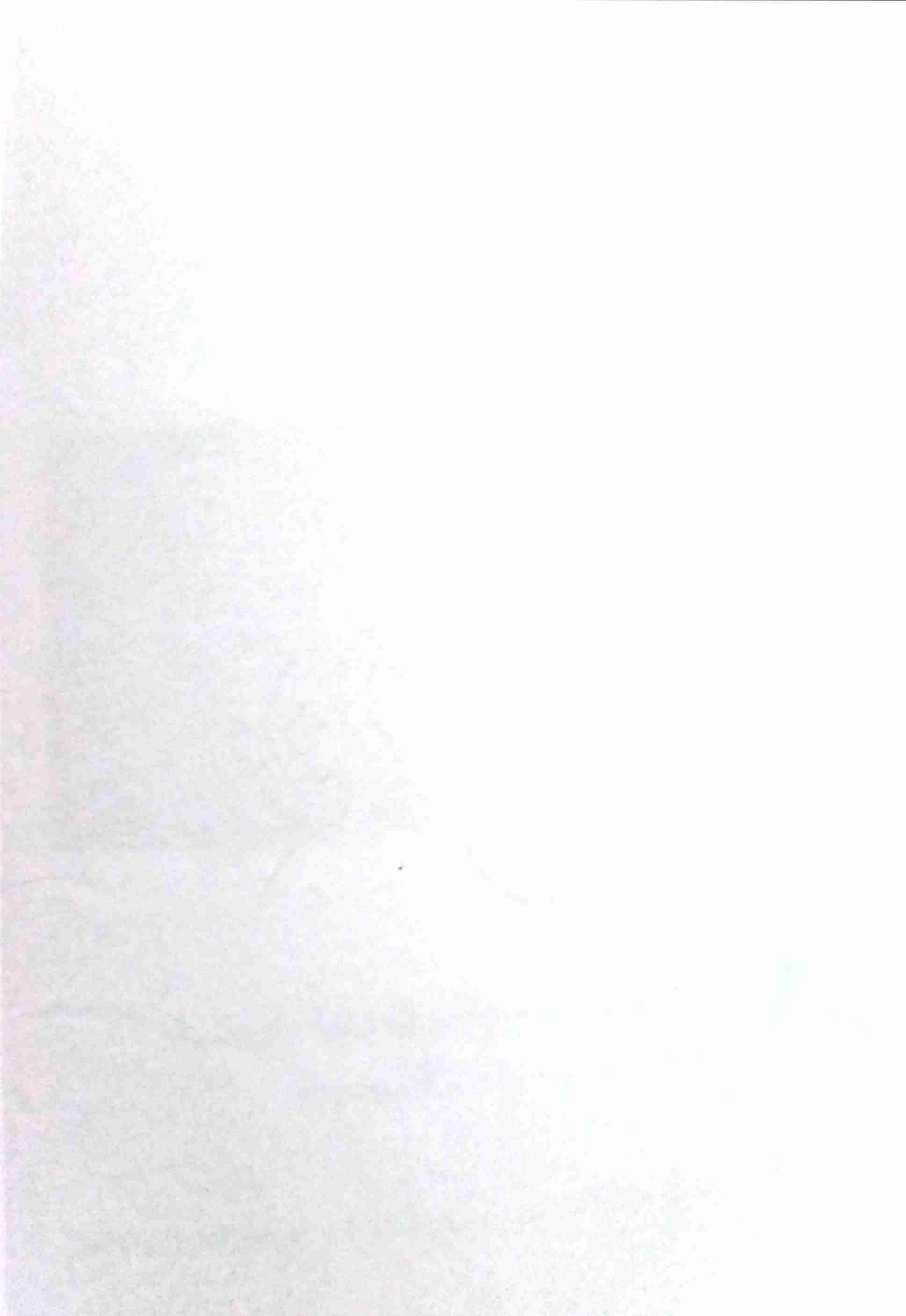
عنوان الكتاب	قضايا الشعريّات
الطبعة الأولى	2009
تصميم الغلاف	الحسين لويزة
التصميم الفني	دار القدس العربي

دار القدس العربي
للنشر والتوزيع
تعاونية الهداية 1 بلقايد. وهران-الجزائر
الجوال: 0792 56.99.33
Quds-arabi@hotmail.fr

الإيداع القانوني: 968-2009 المكتبة الوطنية
ردمك: 5-9-9794-9947-978

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب


بسم الله الرحمن الرحيم



استهـلال

وأنا أنفض اليد من كتابة آخر الكلمات في هذا الكتابِ الْمُحتوِي زهاءَ سِتٍّ وسبعينَ ألفَ كلمةٍ، ممّا يَعُدُّون: ما ذا أقول لِمَن سيقرءونني وهم الأكرمون؟ أأَصْدمهم بأنّي كابدت في كتابته الأهوال، كما ألِفَ كثير من الباحثين صدْمَ قرّائهم مطلعَ أوّلِ صفحة في الكتاب؟ أم أُمِضّهم بالشكوى، والشّكوى بلوى، فأزعمَ لهم أنّي قاسَيتُ من إنجازه كلّ عَنَتٍ وعَناء؟ أم أقول لهم سَوَاءَ ذلك من الكَلام، فأزعمَ لهم أنّي استمتعت بكتابته، واشْتَرْتُ من معلوماته فوائدَ ومنافعَ، ولذلك استعذبْت مَرارته، واستسهلتُ صعوبتَه، قبل أن أُلقيَ به إليهم، عسَى أن يُفيدوا منه، هم، بعض الفائدة، أو يحصُلَ لهم منه بعضُ الغَنَاءِ، إن... قُيِّض لهم أن يُلْفُوا فيه، فعلاً، شيئاً من ذَيَّالِكَ الغَنَاء؟

أم لا أقول لهم: لا هذا ولا ذاك؟ لا أقول لهم شيئاً، فأذَرُهُمُ وشأْنَهُمُ يتمثّلون هذا الأمر كيف يشاء لهم هَواهم؟ فكلٌّ حُرٌّ في أن يفكّر أو يحكُمَ أو يسلك على النحو الذي يشاء. أم لَمْ تَلِدِ الأمّهاتُ النّاسَ أحراراً، في الأحرار؟

حقّاً هم أكارمُ أحرار، وأماجدُ أبرار؛ ولكنْ ما ذنبي وأنا أيضاً يجبُ أن أتمتّع بحرية القول والرأي نفسِها التي هم بها يتمتّعون؟ وإذن، فإنّي أزمعتُ اليوم على أن أقول، مع ذلك، لكم

شيئاً، شيئاً ما، أيّاً ما يكن!... فقد زوّرَ شيطان الأدب في نفسي أمراً إمْراً، وسوّلَ في صدري شأناً إدّاً؛ ثمّ لم يزل يحمِلني على أن أقوله للقارئ، فها أنا ذا قائلُه!... لأنّي لا أستطيع له ردّاً، لا طاعةً لشيطان الأدب، ولكنْ لرغبةٍ مخبُوَّة في نفسي قبل أن يوسوس بفعْلها شيطانُ الكلام!... أم نسِيَ القرّاءُ حين كان الحطيئة يريد أن يقول شيئاً، يوما ما، كأنْ يهجوَ شخصاً أيّاً ما يكنْ؛ فلمّا وجد النّاسَ كلّهم بآمَتِهِمْ، كجرير حين دعا رجلاً من كُلَيبٍ ليُهاجِيَه، فتحرّج الرجل وامتنع عن أن يتمادَى معه في مستنقع من مُقْذِعات الكلام وهو يقول له: «**إنّ نسائي بآمَتِهِنّ، ولم تدَعِ الشعراءُ في نسائكَ مُتَرَقَّعاً!**». (والآمَةُ هي الحالة الأولى التي تولد مع الإنسان، ومنها عُذرِيّةُ المرأة، لأنّها الحالة التي وُلِدتْ معها. فنساء ذلك الرجل كنّ مستوراتٍ من الشّتم، بعيدات عن القذف، في حين أنّ نساء جرير كانت ألسنة خبثاء الشعراء أمثالِ الفرزدق والأخطل والراعي أصابتهنّ في كلّ عِرض... فلم تدعْ فيهنّ مُتَرَقَّعاً)!

لم يجد الحطيئة ذات يوم، إذن، أحداً يُؤْذيه، ويلذعه بشِرَةِ لسانه فلا يُخْطِيه، فلم يظفرْ بأحدٍ إلاّ مَرآةَ وجهِهِ يراه في مِرآة، فيما يزعمون... فهجاه، وقد جأرَ إلى الله بأن يقبّحَ وجهه هذا في الوجوه، وأن يتولاّه بكلّ أنواع الأذى والتشويه!...

لكن الزمان غيرُ الزمان، والحال غير الحال... فأنا لا أريد أن أهجوَ أحداً فآثَمَ، ولا أن أمدحَ أيضاً أحداً فأنافقَ وأتملّقَ؛

فقد دالت دولتا الهجاء والمديح من زمننا هذا، على كلّ حال...

وأنا بعدُ، من سوء حظّي، أو من فضل الله عليّ، لستُ معدوداً في الشعراء، ولا حتّى في الشّعارير!

فما ذا إذن؟

الحقّ أنّي لا أريد، لدى نهاية الأمر، أن أقولَ إلاّ شيئاً بسيطاً للقارئ العزيز، وهو: إنّي، واللّه، لشديد الانزعاج من تدبيج مقدّمة هذا الكتاب مُستثْقِلها مُسترْذِلُها، مُستسْمِجُها مستقبِحُها! بعد أن أتممْت فصوله الثمانية، وبعد أن كتبت، ما كتبت، إن رديئاً، وإنْ جيِّداً... ولا أريد أن أفرض على هذا القارئ وصايةً أبويّة تبيّن له ما قيل في فصول الكتاب... فهو حرّ في أن يُصدر الحكم الذي يرى.

فلِمَ إذن أثقل كاهلي، بكتابة مقدّمة رتيبة تقريريّة باردة كأخبار الفتن والحروب!...أم ألاَ يرى القارئ معي أنّ كثيراً من هذه العادات الثقافيّة تغتدي حِمْلاً ثقيلاً على الأديب والناقد معاً، مَثلُها مثلُ المَطالعِ الطّلليّة التي ظلّت زمناً متطاولاً تُثقل كاهل القصيدة العربيّة، فلم يكن للشعراء بُدٌّ من أن يكذبوا على النّاس تِكْذاباً، وأنّهم مرّوا بالدّيارِ التي عفتْها الرّواجِس، ودرستْها الرياح الرّوامسُ: دِيَارِ الحبيبة فبكَوْها، وأنّهم وقفوا لدى رسومها فنَعَوْها، وأنّهم كانوا قضَّوْا في مغانيها ألذّ اللّحظات وأسعدَها، وأنّهم كانوا عاشوا في ديارها أجمل الذكريات وأعذبَها: وإنْ لم يكن أحدُهم لا أحبَّ ولا كان له

حبيبةٌ في حياته قط، ولا كان عاج على دارها فبكاها تحنُّناً إليها، ولا مرّ بأطلالها فذرف الدّمع تشوّقاً إلى ذكر أيّامها...

وكذلك اليومَ شأن المؤلّفين...

أوَ كلّما كتبَ كاتبٌ كتاباً طالبه مطالبٌ بأن يقدّم إليه خلفيات هذا الكتاب، فيزعم له المزاعم؟ أوليس في قائمة مَراجعه، وفي فهْرس موادّه، وفي عناوينِ فصوله، ما عسى أن يُجْزئه عن كلّ هذا البلاء المبين، والعناء المشين؟ أمَا إنّي لو كنت شاعراً لكتبت قصيدة، ولو بليدة، أحيّي بها قارئي وأشجّعه على أن يحمِل نفسَه على مكابدة قراءة هذا الكتاب الذي هو، في كلّ الأطوار، كُتب عن الشعر وقضاياه. والشعر جنس من الكلام جميل. ومهما يمكن أن نكون قد تجانفْنا إلى النّظريّات والتجريديّات، فإنّا ظَلْنا غيرَ بُعْدانٍ من الشعر في نفسه... أم ألم نستشهدْ بأبيات كثيرة تكلّفْنا تحليلها ابتغاءَ إمتاع القارئ ببعض ما فيها من فنّيّات وجماليّات وعبقريّ التصوير؟...

لكنّي ما أنا إلاّ ناثر... وأين أنا من الشعر والشعراء، وأحيازِهم البديعةِ العجيبة التي يُنشئونها، وأفضِيَتهم الفسيحة التي يتمثّلونها، ثمّ فيها يَتنعّمون؟...

ولذلك فالشعر، يظلّ شعراً...

فهو سرّ من أسرار الفنّ والجمال. وهو لعبة لغويّة تُدهش من يتلقّاها فيطرَب لها كما يطرب لدى سماعه أنغام الموسيقى

العذاب. وهو تعبير عما يكمُن في الجوانح من عواطف وأحاسيس. وهو الذي يُبيِّض حياتنا إذا اسودّتْ، ويحسّنها إذا قبُحتْ، ويُطرّيها إذا ذهب عنها الماء، وينضّرها إذا فقدتْ سحر البهاء. وهو عنوان على حضارة الأمم، وهو شاهدٌ على رقيّ ذوقها، وعلى رقّة أحاسيسها، وعلى بلوغها في تذوّق لذّات الحياة أعْلى قَدرٍ من حُسن التمثّل والترشُّف.

ولا بدّ ممّا ليس منه بُدّ!

ولقد مثُل هذا الكتاب في ثمانيةِ فصول، وعناوينها حيث هي كان يجب أن تكون، من صلب الكتاب، ومن فهرسه معاً... لا نكرّر، إذن، ما تكرّر مرّتين، فيتكرّر ثالثةً، فنثقل على القارئ بما لا يجوز!...

يبقى أن أن نذكر شيئاً للقارئ الكريم، لم نذكرْه له في أيٍّ من مقدّمات كُتبنا من قبلُ، وأوّلُها ظهر منذ تسعةٍ وثلاثين عاماً، قد يتساءل عن شأنه وما علّته؟ وما ذا حملنا على فعْله؟ وهو هذه الصياغة التي صغنا بها فصول هذا الكتاب، وقد سبقتْه كتب أُخرُ مصوغة ببعض هذا الأسلوب... فإنّ الدّأْبَ جرى أنّ اللّغة التي تُؤلّف بها كُتُبٌ في النظريّات وأصول المعرفة، لا ينبغي لها أن تكون مُؤْتلِقةً ولا مُؤْتنِقة، بل يجب أن تعمد الصياغةُ فيها إلى لغة مركّزة تُعرض بها الحقائق، وتُقرّر بها النظريّات والأحكام، دون تحسين ولا تزيين، ولا تَجْليلٍ ولا تفخيم...

والحقّ أنّا تمرّدنا على هذه القاعدة، ولم نعبأْ بها شيئاً؛ بل رأينا أنّ صياغة حكمٍ نقديّ، أو تقرير قضيّة أدبيّة، في أسلوب جميل قد يمتع القارئَ وهو يقرأ شيئاً من العلم، وخصوصاً حين لا يتحدّث الكتابُ عن الفيزياء ولا الكيمياء ولا الرياضيّات، ولكنّه يتحدّث عن مجرّد قضايا الشعريّات: وهي كلّها فنّ وجمال، وأناقة وألَقٌ، وبراعة في التصوير، وبَداعة في النسج: أم نأْتي نحن إلى كلّ هذه الجماليّات فنُفسدَ عليها جمالَها بكتابةٍ فجّة فطيرة، وبلغة مبتذلة حسيرة؟

ولا سَواءٌ أمثَلُ في المنظر، ولا أجملُ في المشهد: عَروسٌ نجلّيها في حُلّةٍ فاخرة مذيَّلةٍ، نسْجُها من شُفُوف الحرير فتجَرْجَرُ وراءها، فيكون لذلك هالةٌ فخمة من الجلال؛ وعروسٌ أخرى نجلّيها في عَباءةٍ مُخَشْوَشِنَةٍ هي أقصرُ من قامتها إذا اسْبَكَرَّتْ، وأضيق من جسمها إذا تحرّكتْ، فيبشُع المنظر، وتَسُوءُ المَرْآةُ!

ثمّ إنّا قد عُرِفْنا الآن بهذا الأسلوب، وبعِشْقنا المدلَّهِ للعربيّة نتسقّط ألفاظها، ونتحفّظ أشعارها، ونتصيّد ما فصُحَ من كلام بلغائها، فتبدو آثار ذلك في بعض كتاباتنا... أم نُضْرِب عن ذلك كلّهِ بأَخَرَةٍ من الزمن، وفي أرذلَ من العمرِ، من أجل أن نُرضيَ قراءهم، في الأصل، ممّن لا يحبّون جمال العربيّة!؟

إنّا، إذن، نعتذر، ممّا لا يُعتذَرُ منه، لعلماء القرّاءِ ونحاريرِهم، ومَن لا يَهْوَوْن العربيّة الجميلة، والأسلوب الأنيق، إنْ كنّا قد أقْدمنا على إزعاجِهم بشيء ممّا يمكن أن يُعَدَّ جمالاً

في الأسلوب ونحن نخوض في كتابة النقد والنظريات خوضاً، لأنّ لنا قرّاءً يهوون أسلوبنا ولا نريد أن نخيّب ظنّهم فينا. فنحن، إذن، حين نكتب بهذا الأسلوب، نكتب به ونحن على وعْيٍ من أمرنا. بل إنّا نتقصّدُه تقصُّداً، ونتعمّدُه تعمُّداً. فإذا كان بعض النّاس يَعُدُّ علينا هذا ضرْباً من الجريمة الأدبيّة، فإنّا نرتكبه مع سبْق الإصرار، بلغة أهل القضاء. ولكنْ، لأنْ نكتُب بأسلوب رصين، إن كان حقّاً رصيناً، أمثلُ لنا من أن نكتب بأسلوب هزيل!

ثمّ ما حُجّةُ الذين يقدّمون إلى النّاس أفكارَهم، ويقرّرون لهم آراءهم، في لغة حافية يابسة، ونُسوج مسترذلة بائسة، وركيكة بكيئة، وعَيِيَّة زَرِيّة، على أنّها هي اللّغة التي يجب أن يصطنعها النّاقد في كتابته، وفي مستوى هذا الجنس، وإلاّ شنّعوا عليه هو لغتَه تشنيعاً، وثرَّبوه من أجلها تثْريباً؟ وهل من الحقّ لنا، نحن أيضاً، أن نسائلهم: أيُّهما آثرُ لدى القرّاء، وأحبُّ إلى نفوسهم، وأمتعُ لأذواقهم: لغةٌ شاحبة مقطوعة من حَجَر، أم لغة ناضرةٌ ممتوحَةٌ من نَهَر؟

ثمّ مَن قال: إنّ النقد غريب عن الأدب طالما لم يكن، منذ كان، إلاّ جنساً أدبيّاً؟ والأدبُ، أدب. ثمّ مَن قال: إنّ النّقد عِلمٌ وهو ما لم يستطع أن يكونهُ قطّ، على ما حاول الشكلانيّون الروس عبَثاً...؟ ثمّ مَن يستطيع أن يَنْفِيَ أنّ النقد ليس إلاّ إبداعاً يُكتَب عن إبداع آخر، وهذا كلّ ما في الأمر؟ ثمّ مَن يستطيع

أن يُثبتَ، بالعقْل وبالنّقْل، أنّ لغة اللّغة، لا تكون مماثلة لأصل اللّغة؟ أم يرادُ للُغةِ النقد أن تكون محنّطة مجمّدةً، مُركّكةً مفكّكة، فيها كلُّ ألوانِ السّماجة والفَجاجة، وكلُّ أجناسِ الفَهاهَة والبَكاءَة، بحيث كأنّها تُنْحَتُ من جُلْمودِ صخْرٍ، أو تُسْتَخرَجُ من أعماق قَعْر؟

وعلى أنّ مِن النّقّاد، بنعمة اللّه على العربيّة، مَن يمتلكون لغةً رصينة عالية يكتبون بها في المستوى العالِ، فهم بهذا العتاب، إذن، ليسوا معنيّين. ثمّ إنّ قضيّة المستوى اللّغويّ الذي يجب أن يكتب فيه النّقّادُ والمنظّرون عويصةٌ شائكة... ولن يقع الاتّفاق عليها باليُسْر الذي يُرادُ... فلْنَذَرْها مُعلّقَةً عَوْضَ العائضينَ، فذاك أمثلُ للرأي، إذْ يتأسّس على الاختلاف، وأجدى!...

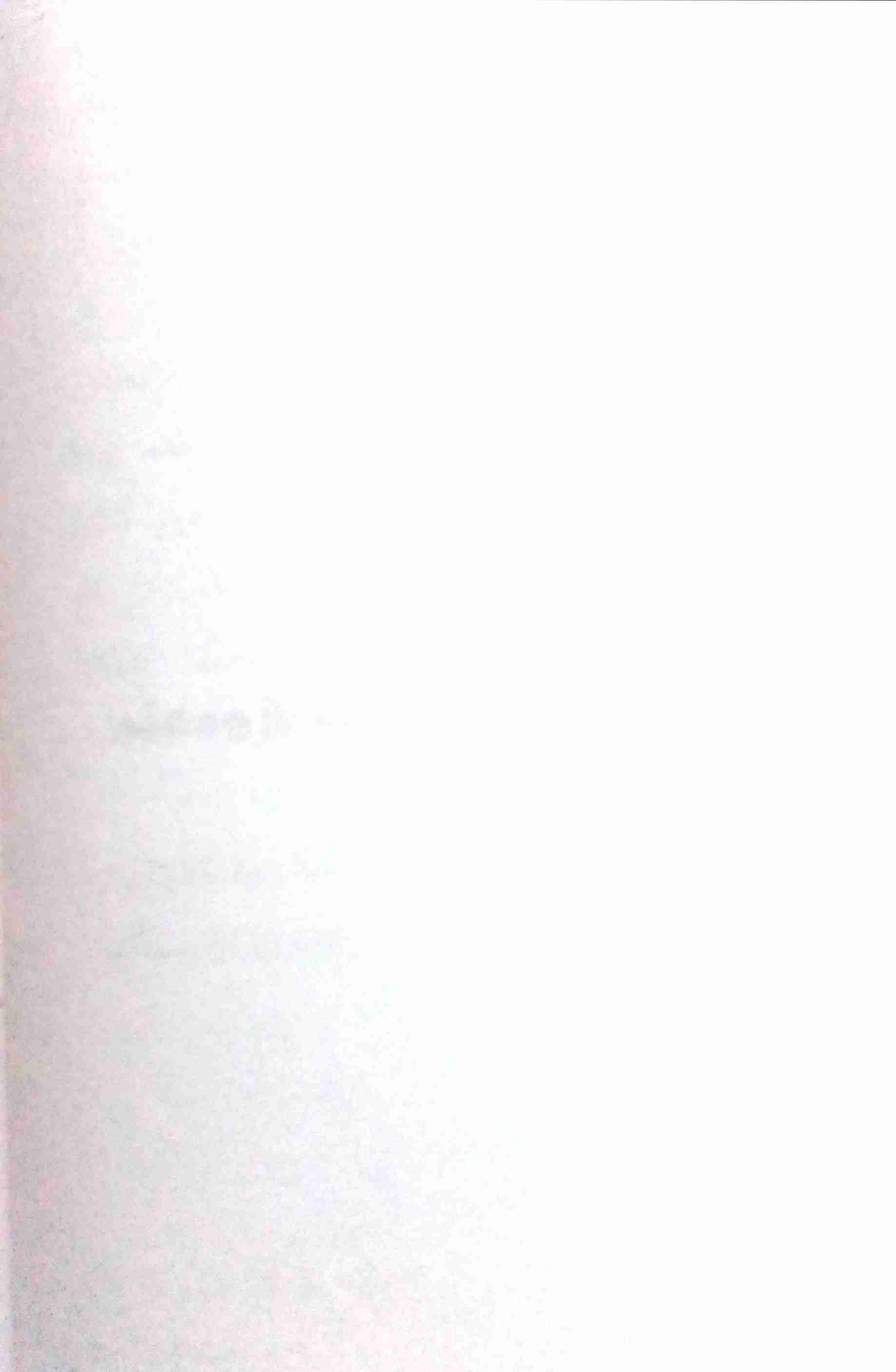
وبعد، فلا هذه مقدّمة ولا هي أيضاً خاتمة، ولكنّها نشْءٌ من الكلام غريبٌ، ووجْه من الرّأي فطيرٌ، وللقارئ أن يصنّفهما أنّى شاء.

وهران، في 19 يناير 2008

عبد الملك مرتاض

الفصل الأوّل

مفهوم الشعريّات في الفكر النقديّ العربيّ



ما أكثرَ المفاهيمَ المتداخلة المتقاربة، والتي يقع الاختلاف في ترجمتها من اللّغات الغربيّة إلى اللّغة العربيّة: إمّا بالتساهل في نقلها معرفيّاً، وإمّا بالاجتزاء بإطلاق مقابلٍ واحد عربيّ لينوءَ باحتمال عِدّة مقابلاتٍ أجنبيّة، فيختلّ المفهوم، ويضطرب المعنى، وتغيب الدّقّة المعرفيّة في استعمالاتنا. وإذا كان مصطلح «الشعر» متّفَقاً على معناه بوجهٍ أو بآخر، فإنّ هناك مفاهيمَ تحوم من حوله لا يتّفق فيها النّاس، وخصوصاً في النقد العربيّ المعاصر. وعلى الرغم من أنّا كنّا عالجْنا هذه المسألة في كتابةٍ لنا سابقةٍ، إلاّ أنّا نرى من الضروريّ أن نعيد ذلك هنا، مع إضافة واستيعاب، لتطلّب موضوع هذا البحث، ذاك.

إنّ النقّاد العرب المعاصرين يُطْلقون مصطلح «الشعريّة»[1] وهم يريدون به غالباً إلى ما يريد به النّقّادُ الغربيّون من وراء إطلاقهم مفهوم «الشعريّات»، أو (Poétique, Poetics). غير أنّ هذه الشعريّات، في نفسها، تتفرّع وظيفتُها المعرفيّة إلى حقلين اثنين:

أ. فهي تأتي بمعنى دراسة جنس الشعر من حيث هو وحدَه، أو الدّلالة على الانتماء إليه. وقد كان الشعر بمعناه المحصور هو وحده المتّخَذَ موضوعاً للشعريّات وعنايتها، وذلك ما يُفهم من شعريّات أرسطو منذ قريبٍ من خمسة وعشرين قرناً. وقد ظلّ

---

[1] والآية على ذلك أنّ الصديق منذر عياشي ترجم مفهوم «Poétique» بمقابل: «شعريّة» حين ترجم معجم ديكرو وسشيفر، **Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage, p. 258.**

ذلك قائماً إلى القرن التاسع عشر، وذلك بحكم المعنى الاشتقاقيّ للشعريّات المتفرّعة عن الشّعر نفسه.[1]

ب. كما تأتي بمعنى «النّظريّة العامّة للأعمال الأدبيّة» بعامّة،[2] وقد يستبين هذا المفهوم من خلال عنوان المجلّة الفرنسيّة الشهيرة المتخصّصة في النّقد، وهي «شعريّات: مجلّة النظريّة والتحليل الأدبيّ».[3]

والشعريّات بالمعنى الثاني، ومنذ القرنِ التاسعَ عشرَ، تنصرف دلالتُها المفهوميّة إلى كلّ الأجناس الأدبيّة فتتسلّط عليها بالمعالجة الإجرائيّة، فيقترب معناها من معنى «الأدب» بمفهومه العامّ.[4] ونحن إنّما نتقصّدُ، هنا، إلى المعنى الأوّل.

---

[1]Cf. aussi Dominique Combe, Les genres littéraires, p. 69, Hachette supérieur, Paris, 1992.

[2]Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Poétique, Hachette universitaire, Paris,1979.

وكانت الشعريّة تعني عند أرسطو، حسب ديكرو وسشَيفر، «دراسة الفنّ الأدبيّ باعتباره إبداعا من القول». كتاب: «المعجم الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّغة.

(Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage, p. 193, Ed. du Seuil, Paris, 1995).

وقد ترجم منذر عياشي عنوان هذا الكتاب ترجمة عجيبة حين قال: «القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان»، (نشر جامعة البحرين، المنامة، 2003) ذلك بأنّ مؤلفيْ هذا الكتابِ إنّما كانا يريدانِ، من خلال الاستعمال العلميّ للمفاهيم، إلى «اللغة» اي (Langage)، وليس إلى «اللسان» اي (Langue)، وشتّان بين المفهومين؛ وإذن، فإلى أيّ لسان كان يقصد الصديق منذر عياشي؟

[3]وعنوانها باللغة الفرنسيّة:

«Poétique, revue de Théorie et d'analyse littéraire»

[4]Cf. aussi Dominique Combe, op. cit.

ولذلك نجد مثل هذه المعاني غائبةً من الاستعمال العربيّ الذي يجتزئ باستعمال معنى «الشّعريّة» وحدَه، ويستريح! ونحن نقترح، من أجل تدقيق الاستعمال في عناصر هذه القضيّة أن يتمحّضَ مصطلح «الشعريّة» (المصطنع في اللّغة النقديّة العربيّة المعاصرة) لما يقابل في اللّغة الفرنسيّة «La poéticité»؛ فتكون بمعنى الهيئة الفنّيّة، أو الحالة الجماليّة التي تمثُلُ في نسج النّصّ لتجعلَه مشتمِلاً على خصائصَ فنّيّة، تميّزه عن النّصّ النثريّ. ونحن المعاصرِينَ كثيراً ما نفزَع إلى هذا الاستعمال لدى القصد إلى المعنى الذي جئنا عليه ذِكْراً. ولعلّ هذه الشعريّةَ، بذلك، أن تقترب في معناها من معنى «الأدبيّة» (Littérarité)، كما يلاحظ ذلك گريماس وكورتيس أنفُسُهُمَا.[1] في حينِ نُطْلق على المفهوم الغربيّ الشائــع في ثقافتهم منذ أرسطــو[2]، الذي هــو «La poétique, poetics» مصطلح «الشعريّات»، قياساً على الاستعمال الشائع في اللّغة الجامعيّة العربيّة المعاصرة، وهو «اللّسانيات»، وانضاف الآن في الجامعات الجزائريّة إلى هذا الاستعمال، قياساً عليه، مصطلح «السِّيمِيائيّات».[3] وإنّه ليس

---

[1] Ibid.

ارسطو تحت عناوين مختلفة (Poétique) «شعريّات»
[2]نلاحظ أنّ العرب ترجموا عنواناً لعملِ أرسطو، تحت بدويّ عنواناً لعملِ أرسطو، تحت عبد الرحمن بدويّ
كلّها ليس دقيقاً، وآخرها ما اختاره عبد الرحمن بدويّ عنواناً لعملِ أرسطو، تحت
عنوان: «فنّ الشعر». ويقتضي الأصل في عنوان ارسطو أن يكون باللغتين الإغريقيّة،
واللغات الأوربيّة الحديثة بهذا المعنى، مع أنّ الواقع يثبت أن لا وجودَ للفظ «فنّ»....
[3]نحن نختصر هذا المصطلح حتّى لا تتقطّعَ به حبال الحنجرة، ويغصّ به النّفَس:
«السيمَائيّات»، وهذا نفسه يؤدي ما يؤدّي الآخر من معنىً، لأنّه مرادف له.

من المقبول أن تظلّ اللغة العربيّة العلميّة المعاصرة تُطلق على معنيَيْن اثنين مصطلحاً واحداً، فتكون ببعض ذلك كالفتاة العربيّة التي رفضتْ أن تتزوّج رجُلاً جاء يختطبها مُحَمِّقَةً إيّاه، إذْ كان له بِرْذَوْنان اثنان بلوْن واحدٍ، فزعمتْ أنّه يتحمّل مَؤونة اثنين، ويحسبهُما النّاسُ واحداً!...

ذلك، وإنّ الشعر ليشترك مع جملة من الفنون التعبيريّة الأخرى. وبمقدار ما يبدو التساؤلُ عن ماهيّة الشعر بسيطاً إلى حدّ السذاجة، فإنّه يبدو، في الوقتِ نفسِه، معقّداً عويصاً، بل إشكاليّاً إلى حدّ الإعضال. لأنّ النّقّاد العرب، منذ القِدم، حارُوا في تعريف الشعر فاختلفوا في ذلك اختلافاً بعيداً. وإذا كان هناك مقدارٌ مشترَك من الاتّفاق بين النّقّاد العرب القدماء، فإنّ الشّأن يختلف اختلافاً كبيراً حين يتمحّض لذلك بين النّقّاد المعاصرين، وخصوصاً ما بين النّقّاد التقليديّين، والنقّاد الحداثيين.

والحقّ أنّا لو تجانفْنا إلى الحديث عن هذه المسألة لأفضى بنا ذلك إلى كتابة مجلّد كامل، بل ربما مجلّدات، فقد شُغِل النّقّادُ منذ العهد الأوّل بتعريف الشعر والخوض في ماهيّته وأنواعه وأشكاله، ولا تتّسع مساحة هذه الدارسة لكلّ ما كُتب، ويجب أن يكتب، عن هذا الموضوع في القديم والحديث، وفي الشرق والغرب، ولكنّا نعمل بمقولة الأجداد: ما لا يُدرَكُ كلّه، لا ينبغي أن يُترَكَ جُلُّه.

ولعلّ من أهمّ النقّاد العرب الأقدمين الذين خاضوا في مَفْهَمَة الشعريّاتِ:[1] محمّدُ بنُ سلاّم الجمحيّ (139- 231)،[2] وأبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (150- 255)،[3] وأبو محمد عبدُ اللّه بنُ مسلمٍ بنُ قتيبة (213- 276)،[4] وأبو الحسن محمد بن أحمد بن طَباطَبا العلويّ المتوفّى سنة 322)،[5] وأبو الفرَج قُدامة بنُ جعفر المتوفّى سنة 337،[6] وعليُّ بن عبد العزيز الجرجانيّ المتوفّى سنة 392،[7] وابنُ رشيق القيروانيّ (390- 456)،[8] وأبو الحسن حازم القرطاجنّي (684).[9]

وعلى الرغم من أنّ مسألة تعريف الماهيّة الشعريّة ليستْ جديدةً في الفكر النقديّ العربيّ، والغربيّ معاً، فإنّه لا مَناصَ من الْمَعَاجِ على ذلك وقد دُفِعْنا إلى تناوُل هذه الإشكاليّة هنا دفْعاً.

---

[1] يشيع بين النقّاد المعاصرين اصطناع مصطلح «الشعريّة» عوضاً عمّا نقترحه من مصطلح «الشعريّات» بالجمع الذي كأنّه لا مفرد له، مثل اللّسانيّات؛ وذلك حتّى نميّز بين مفهومين مختلفين في الفكر النقديّ الإنسانيّ: بين «الشعريّة» التي تعني ما في النسج الشعريّ من جمال يجعله شعراً رفيعاً، و«الشعريّات» التي تعني عدّة معانٍ منها العلم الذي يبحث في نظريّة الشعر، أي يجب أن نميّز بين «**Poéticité**»، وبين «**Poétique**» (**Poetics**). وقد كنّا فصّلنا القول تفصيلا عن هذه المسألة في البحث الذي قدّمناه إلى الندوة العالميّة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة في الربيع الماضي (**2006**)، فليراجعه من شاء في مظانّه.

[2] ينظر محمد بن سلام الجمحيّ، طبقات فحول الشعراء.

[3] ينظر الجاحظ، كتاب الحيوان، **3. 131**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، **1388- 1969**.

[4] ينظر أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء.

[5] ينظر أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلويّ، عيار الشعر.

[6] ينظر أبو الفرَج قدامة بن جعفر، نقد الشعر.

[7] ينظر القاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه.

[8] ينظر ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.

[9] ينظر حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء.

وإنّا إذ اجتزأنا بذكْر هؤلاء النّقّاد العرب الثمانية ولم نعرِض لِسَوائهم، فلاعتقادِنا أنّ هؤلاء يمثّلون الفكر النقديّ العربيّ القديم تمثيلاً أميناً، وإلاّ فقد كان يمكن أن نذكر من أمثالِهم: أبا هلالٍ العسكريّ، [1] وأبا عليّ المرزوقيّ، [2] وكثيراً وكثيراً ممن تناولوا القضايا الشعريّة، عَرْضاً وبسْطاً، أو إشارةً وعَرَضاً، في التراث العربيّ الإسلاميّ كالحسن بن بِشْر الآمدي، [3] وعبد القاهر الجرجانيّ، [4] وضياء الدين نصر الله اللّه بن الأثير، [5] وعبدِ الرحمن بنِ خلدون... [6]

والحقّ أنّ ممّن ذكرْنا من كبار نقّاد الشعر في العهود القديمة لم يعرِضوا، كلّهم، لتعريف الشعر بكيفيّة منهجيّة، وإنّما خاضوا في مسألة الشعريّات، على نحو أو على آخر.

1. مفهوم الشعريّات عند ابن سلاّم الجمحيّ:

ولعلّ أهمّ نظريّة خرج بها محمد بن سلاّم الجمحيّ (139- 231)، وهو أقدم النّقّاد العرب، أنّ «للشعر صناعة

---

[1] ينظر أبو هلال العسكريّ، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1962.

[2] وخصوصاً في مقدّمة شرح ديوان حماسة أبي تمّام.

[3] ينظر الحسن الآمديّ، الموازنة بين أبي تمّام والبحتري.

[4] ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، وقد انصبّ جهده في هذين الكتابين على تحليل النّصوص خصوصاً، انطلاقاً من النّصّ القرآنيّ الشريف.

[5] ينظر المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر.

[6] ينظر ابن خلدون، في المقدّمة.

وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفُه العين، ومنها ما تثقفُه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان».[1]

والحقّ أنّ ابن سلاّم لا يتحدّث هنا عن الشعريّة وحدها وكيف تتهيّأ للشاعر، ولكنّه يتحدّث أيضاً عن كيفيّة اهتداء النّاقد إلى معرفة المستوى الفنيّ في الكتابة الشعريّة، فلا ينخدع في حكمه، ولا يقع في الغفلة حين يُدَسّ عليه النّصّ الشعريّ وقد كان الوهم مصروفاً إلى أوائل الأشعار العربيّة التي كانت تُروَى، ولم تكن تكتب إلاّ قليلاً... وأهمّ ما يَلفتُ النظر في رأيه جعْلُه الشعرَ صناعةً، وأنّ هذه الصناعة لا تختلف عن أيّ صناعة من الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون السّمعيّة البصريّة. وسنرى أنّ ابن طَباطَبا يردّد هذه الفكرة نفسَها ولكنْ دون أن يُحيل على ابن سلاّم، على دأب العلماء الأقدمين في الصمتِ عن مصادر أفكارهم! كما أشار إلى فكرة صناعيّة الشعر أبو عثمان الجاحظ أيضا، كما سنرى.

ولقد يعني ذلك أنّ الشيخ لم يقل شيئاً يُذكَر عن ماهيّة الشعر وصفته: ما هو؟ وكيف يكون؟ وما المكوّنات الفنيّة فيه؟ وكيف ينسجه الشاعر من لغة ما أكثرَ ما تكون متداولةً

---

[1] ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 5. تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعوديّة بمصر، القاهرة، (دون تاريخ).

بين النّاس، ولكنّه، مع ذلك، يبهرهم بها، ويأسرهم بسحر بيانها، وجمال تصويرها؟

2. مفهوم الشعريّات عند الجاحظ:

بحكم أنّ الجاحظ بثقافته الموسوعيّة العجيبة لا يكاد يركّز على قضيّة بعينها إلاّ قليلاً، فإنّه لم يفته أن يخوض في مفهوم الشعر عرَضاً، وذلك في تعليقه على بيتين سخيفين أُعجب بهما أبو عمرو الشيبانيّ، وهما:

لا تحسبنّ الموتَ موتَ البلى فإنّما الموتُ سؤالُ الرّجالْ

كلاهما موتٌ ولكنّ ذا أفظعُ من ذاك لذلّ السّؤال[1]

فرأى أنّ مذهب الشيبانيّ في إعجابه بمجرّد المعنى في هذين البيتين، وهو معنى سخيف على كلّ حال، لأنّ «المعاني مطروحة في الطريق»؛[2] وأنّ كلّ النّاس يعرف هذه المعاني وتتأتّى له على نحو أو على آخر، وإنّما المعضلة الكبرى هي في كيفيّة النسج الشعريّ؛ فالتفاوت بين الشعراء في صقله هو الذي يحدّد مستوى الشعريّة في أشعارهم. وقد كان الجاحظ يعيب على العلماء الذين كانوا يتعصّبون للمعنى في الشعر، فلم يكن يلتفت إليهم: لأنّ الشعريّة، في منظور الجاحظ، لم تكن تكمن فيما يشتمل عليه الشعر من معانٍ، ولكنها تمثُل «في إقامة

---

[1] أورد الجاحظ البيتين في كتاب الحيوان، 3. 131، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، 1388- 1969.

[2] م. س.

الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج (...)، فإنّما الشعر صناعة، وضرْب من النسج، وجنس من التصوير».[1]

ويرى الجاحظ في هذا الكلام أنّ الشعر من حيث هو مفهوم يُفضي إلى إفراز الجمال الفنّيّ الذي يأسر المتلقّي، يقوم على طائفة من الأسس، منها:

1. الوزن: ونحن نفترض أنّ الجاحظ كان يريد بهذا الوزن إلى الإيقاع الفنّيّ، لا إلى الميزان العروضيّ الميكانيكيّ؛

2. تخيّر اللّفظ، وهو انتقاء اللّغة المنسوج بها الشعر بحيث تختلف اختلافاً حتمياً عن لغة النثر، على نحو لا تفصّل معه ولا تقرّر، ولكنّها تُلقي بشُحَنٍ إيحائيّة تنضَح بالوجدان الفيّاض، والإحساس الجيّاش، فلا تزال تؤثّر في المتلقّي فتبعث فيه الشعور بالجمال الفنّي الذي يكتسح روحه ونفسه؛

3. سهولة المخرج: لم يشترط ناقد عربيّ في اللّغة الشعريّة تواجُدَ هذه الصفة الفنيّة. ولعلّ الشيخ كان يقصد بتخيّر اللّفظ، ولم يقل باختياره، وبينهما فرْق: إلى عدم المغالاة في اصطناع اللّغة الغريبة في الشعر، والألفاظ المتقعّرة التي تمتلئ بها الأشداق، ولا تنفُذ إلى الأفهام، فتظلّ مستغلقة في الأذهان؛ فذلك شأن كان لديهم مذموماً مَعيباً؛

4. فإنّما الشعر صناعة: يبدو أنّ هذه الفكرة سبقه إليها محمد بن سلام الجمحيّ الذي كان قرّرها في كتابه «طبقات

---

[1] م. س.

فحول الشعراء»: فابن سلاّم وإن عاصر الجاحظ إلاّ أنه مولود ومتوفًى قبله، كما هو معروف. أرأيت أنّ ابن سلاّم، وهو أقدم ناقد عربيّ على وجه الإطلاق، هو الذي يقول عن مفهوم الشعر أنّه «صناعةٌ وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان».[1]

ويعني قول الجمحيّ والجاحظ معاً بصناعيّة الشعر، أنّ قرضه ليس متاحاً لكلّ النّاس، فكما لا يستطيع هؤلاء النّاسُ أن يحذقوا أكثر من صناعة واحدة، أو صناعتين اثنتين، حذقاً كاملاً، فكذلك ليس كلّ النّاس قادراً على أن يكون شاعراً. ولَمّا كان هذا الشعر صناعة فهو محتاج إلى أن تتهيّأ لصاحبه شروط من المعرفة منها ما يكون موهبة، ومنها ما يكون ممارسة واكتساباً.

5. وضرْب من النّسْج: لعلّ الجاحظ كان يريد بهذا النسج إلى حقيقة معناه، فالشاعر كالنّسّاج الذي يفوّف الثوب بالألوان والأشكال. ولذلك يطلق الغربيّون، من الوجهة الاشتقاقيّة على النّصّ الأدبيّ من حيث هو، شعراً كان أم نثراً (وأمست الشعريّات، أو (La poétique, Poetics) هي التي تجمع بينهما معاً): مصطلح «النّسج» (Texte). وإذا كان الشعر ضرْباً

[1] ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 5.

من النسج، أي أنّه صناعة، فليس كلّ أحد قادراً على أن يكون نسّاجاً إذا لم يتلقّ تعليماً عمليّاً طويلاً في ذلك.

6. وجنس من التصوير: قد يكون الجاحظ من القلائل الذين تفطّنوا إلى اشتراط «التصوير» مكوّناً في مفهوم الشعر، لأنّ بالتصوير يتفاوت الشعرُ، والشعر الآخَرُ؛ وبفضل روعته ووجوده، أو رداءته وعدمه، تتمايز مقادير الشعريّة فيه.

3. مفهوم الشعريّات عند ابن قتيبة:

في حينَ أنّ أهمّ ما تناوله ابن قتيبة الذي كان عدّه أمجد الطرابلسيّ في أطروحة قدّمها بفرنسا [1] أنّه هو أوّل من تناول النقد الشكليّ في التاريخ إطلاقاً فنظّر له، (وقد تبنّى رأيه هذا الناقدُ الفرنسيّ روني إتْيَمْبل (René Etiemble, 1909-2002) تحت عنوان: «الشكلانيّة العربيّة» (Du formalisme arabe)، في الموسوعة العالميّة، [2] وذلك لأوّل مرّة، في تاريخ النقد العربيّ، حسَب ما اطّلعنا عليه نحن على الأقلّ): قضيّتان كبيرتان، وبتركيز شديد، ولكن بوعي معرفيّ رصين:

أُولاهما، قضيّة القديم والجديد، وأنّ جودة الشعر لا تتوقّف بالضرورة على قِدم زمنها، وهي النظريّة التي كانت

---

[1] قدّم أمجد الطرابلسي أطروحته تحت عنوان: «النقد الشعريّ عند العرب حتّى القرن الخامس الهجريّ» (La critique poétique des Arabes jusqu'au Vè siècle de l'hégire.)

[2] Cf. Encyclopædia universalis, Littéraire (critique).

سائدةً على عهده بين رواة الشعر واللّغة جميعاً، فكانوا يتعصّبون لكلّ قديم على كلّ جديد. ومن العسير على من ليس له شخصيّة أدبيّة قويّة أن يخالفَ عمّا كان سائداً سَيْدُودة مطلقةً، لأنّ ذلك كان ربما أفضى به إلى خصومات ومتاعب قد تعكّر عليه صفْو تفكيره. بل لم يتردّد ابن قتيبة في أن يقرّر، في معالجة مفصّلة، أنّ اللّه لم يقصُرِ «العلمَ والشعرَ والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قومٍ؛ بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كلّ دهر، وجعل كلّ قديم حديثاً في عصره، وكلّ شرَف خارجيّة[1] في أوّله. فقد كان جرير والفرزدق والأخطلُ وأمثالهم يُعَدّدون محْدَثين (...)، ثمّ صار هؤلاء قدماءَ عندنا ببعد العهد منهم. وكذلك يكون مَن بَعْدَهُم، لِمَنْ بَعدنا».[2]

وأُخراهما، تقسيمُه الشعرَ أربعةَ أقسامٍ، وقد انطلق أمجدُ الطرابلسيّ من تقسيمات ابن قتيبة في عدّ العرب هم أوّل من تناول النّقد الشكلانيّ في تاريخ الآداب الإنسانيّة، فكان السّبْقُ إلى ذلك باثنيْ عشر قرناً. والتقسيماتُ الأربعةُ هي:

أ. ما حسُن لفظه من الشعر وجاد معناه؛

---

[1] «الخارجيّ الذي يخرُجُ ويشرف بنفسه من غير أن يكون له قديم»، ابن منظور، لسان العرب، خرج. فكأنّه يعادل في الاستعمال المعاصر قول النّاس عن الرجل يعوّل على نفسه في بناء شخصيّة، وتبحير معرفته: «عصاميّ». غير أنّ عبارة ابن قتيبة كما وردتْ تبدو قِلِقة الاستعمال، وغير مستقيمة الصياغة، مما يحملنا على الافتراض بأنّ فيها تحريفا، لأنّ المفروض كان يقول: «وكلّ شريفٍ خارجيّاً في أوّله»، ليزدوج معطوفا على قوله، من قبلُ: «وجعل كلَّ قديم حديثا في عصره».

[2] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 10- 11. نشر دار الثقافة، بيروت، 1964.

ب. ما حسُنَ لفظُه واحلولى ولكنّ دون اشتماله على مضمونٍ نبيل أو عميق؛

ج. ما حسُنَ معناه وقصّرتْ ألفاظُه عنه؛

د. ثمّ، أخيراً، ما رَدُؤَ معناه وردُؤَ لفظُه.[1] فهو أسوأ الأضربِ الشّعريّة الأربعة مُثُولاً، في هذا التقسيم.

والحقّ أنّ الشكلانيّة النقديّة المزعومة في الموسوعة العالميّة، والتي مصدرها رأي أمجد الطرابلسيّ، فيما يبدو، ينطلق أساسُها غالباً من القسم الثاني من تقسيمات ابن قتيبة، وهو قوله: ما «حسُنَ لفظُه وحلا، فإذا أنتَ فتّشته لم تجدْ هناك فائدةً في المعنى»:[2] ليستْ مسلّمةً، إذْ لا أحدَ قال بذلك من النقاد والبلاغيين واللغويين القدماء، ما عدا ابن قتيبة. فقد خالفه في الرأي كلٌّ من ابن جنّي، وعبد القاهر الجرجاني، وهما مَن هما في التعامل مع النصوص الشعريّة.

ولقد يعني ذلك أنّ ما لم يُبْنَ على أساس متين، ورأي متّفقٍ عليه، لا يمكن التسليم بالنتائج التي تُؤَسَّس عليه. فابن جنّي بعد أن يعرض الرأي الذي شاع، والذي مصدره غالباً رأي ابن قتيبة بحكم أسبقيّته في الزمن على الذين جاءوا من بعده،

---

[1] ينظر م. س.، 1. 12- 15. وكأنّ الطرابلسي ذهب إلى ما ذهب إليه في قضائه بشكلانية النقد لدى ابن قتيبة انطلاقاً من القسم الثاني الذي يحسن لفظه دون أن يكون له معنى جميل.

[2] م. س. 1. 13.

فيَعْجب «ممّن عجِبَ منه، ووضع من معناه»، [1] وهو أنّ هذا الشعر جميل (الشعر الذي استشهد به ابن قتيبة وأقام عليه حُكمه الزاعم أنّه شعرٌ حسَن لفظه وردُؤ معناه...) ولكنّه لا يحمل أيّ معنىً شريفٍ، ولا يشتمل على أيّ مضمون نبيل، يستدرك بثاقب عقله أنّ ذلك الرأي غيرُ مسلّمٍ فهو لا يستقيم له طريق، ثمّ يعمد إلى تحليل الأبيات الثلاثة التي استشهَد بها ابن قتيبة، وهي من أشهر الشعر العربيّ القديم على الرغم من اختلاف الرواة في نسبتها إلى شاعر معيّنٍ اختلافاً شديداً، [2] تحليلاً بديعاً، جاراه عليه عبد القاهر الجرجانيّ من بعدُ، فلم يألُ جهداً في تحليل هذه الأبيات العجيبة تحليلاً قد يفوق تحليل ابن جنّي جمالاً (ومن عجب أنّ الجرجاني كان معنويّ المذهبِ،

---

[1] ابن جنّي، الخصائص، 1. 219، تحقيق محمد علي النجار، نشر دار الكتاب العربيّ، بيروت، د. ت.

[2] والأبيات هي:

ولمّا قضينا من مِنىً كلَّ حاجةٍ ... ومَسّحَ بالأركان مَنْ هو ماسِحُ
وشُدَّتْ على حُدْبِ المَهارِي رِحالنا ... ولا ينظرُ الغادي الذي هو رائحُ
أخذْنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا ... وسالتْ بأعناقِ المَطِيِّ الأباطِحُ

وقد ورد نصّ هذه الأبيات، بزيادة ونقصٍ في عددها، في قريبٍ من عشرة مصادر قديمة.

ولم ينسب ابن قتيبة هذه الأبيات لاختلافِ الرواة في صاحبها وتحرّجهم في نسبته (أهمل نسبة هذا الشعر إلى صاحبه المختلفِ فيه أصلاً ابن منظور، لسان العرب: طرف؛ وابن قتيبة، الشعر والشعراء: 1. 13؛ وابن جنّي، الخصائص: 1. 28، 217-218؛ وعبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 27) بين أن يكون كثيّر عزّة، (ابو إسحاق الحصريّ، زهر الآداب، 2. 75، تقديم وشرح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصريّة، بيروت، 1421- 2001؛ ومصطفى المراغي محقق أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، ص. 27، إحالة رقم 5)، وبين أن يكون يزيد بن الطثريّة، الجرجاني، عليّ بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 34- 35؛ وبين ان يكون لعقبة بن كعبِ بن زهير بن أبي سُلمَى المعروفِ بالمُضرّب، المرتضى، الأمالي، 1. 457- 458، وقد ذكر المرتضى المقطعة كلها وهي ثمانية أبياتٍ. وقد تفرّد بذلك، إذ لم يذكر الباقون - ما عدا الحصريّ الذي ذكرَ خمسة أبياتٍ- إلا شطراً، أو بيتاً، أو بيتين، أو ثلاثة...

لا لفظيّه، ومع ذلك ألفى فيه من المعاني ما حمله على معارضة ابن قتيبة...). وقد جاء كلّ ذلك من أجل أن يعترض على رأي ابن قتيبة، ويقرّر نُبْل معاني هذه الأبيات فيختم تحليله بالإقرار بعُمْق مضمون الأبيات المحلّلة قائلا: «كلا! ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسْن اللّفظ، وإن كان لا يبعد أن يتخيّله من لا يُنعم النظر، ولا يتمّ التدبّر؛ بل حقّ هذا المثل أن يوضَع في نُصرة بعض المعاني الحكميّة والتشبيهيّة...».[1]

وأيّاً ما يكنِ الشأنُ، فإنّ ابن قتيبة كان أوّل من قسّم الشعر تقسيماً ينطلق من المراوحة بين اللّفظ والمعنى، والجودة والرداءة، وأقام ذلك على أربعة تقسيماتٍ، بعد أن كان نبّهَ إلى ضرورة التخلّي عن فكرة التعصّب للقديم على الجديد الذي وُشْكانَ ما يصير، هو أيضاً، قديماً حين يمرّ عليه زمن معيّن. والحقّ أنّ حُكمه في مسألة القديم والجديد ربما يكون أرصنَ من تقسيماته التي أقامها على ملاحظة النّصوص الشعريّة الدّائرة في أسواق الأدب على عهده، فلم يوفّق، في رأينا، في انتقاء الشاهد المتّفق عليه عن ضرْب الشعر الذي يكون لفظه جميلاً، ومعناه رديئاً، أو لا معنى فيه أصلاً.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 30.

4. مفهوم الشعريّات عند ابن طباطبا:

وأمّا ابن طَباطَبا العلويّ، فلعله أن يكون من أوائل من حاول أن يعرّف الشعر، ولكنْ تعريفاً أدبياً لا منطقياً صارماً، مثلما سيفعل قدامة بن جعفر من بعده، كما سنرى... فالشعر من منظور ابن طباطبا هو «كلام منظوم بانَ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بمَا خُصَّ به من النّظم الذي إن عُدل به عن جهته مجّته الأسماع، وفسَد على الذوق. ونظْمُه معلوم محدود...».[1]

وواضح أنّ هذا التحديد مرِجٌ فضفاضٌ، ويفتقر إلى الدّقّة المنطقيّة لكيْ يقَرَّ في الأفهام. ولعلّ أمثل من ذلك بالقياس إلى ما جاء به ابن طباطبا عن نظريّة الشعر أنّه تحدّث، ربما لأوّل مرّة، عن ثقافة الشاعر ومكوّناتها، وأدواتها، فذكر من ذلك أنّ الشاعر عليه «التوسّع في علم اللّغة،[2] والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيّام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب [...[3]] الشعر...».[4]

---

[1] ابن طباطبا، م. م. س.، ص. 5.، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، المؤسسة السعوديّة بمصر، القاهرة، (د. ت).

[2] سنرى أنّ قدامة بن جعفر يعترض، تلميحاً، على نظريّة ابن طباطبا...

[3] وقع سقط في أصل المخطوط، كما يثبت ذلك عبد العزيز المانع وهو مؤلّف من حرفين (يس). وقدّرهما زغلول بلفظ تأسيس وماشاه على ذلك المانع. غير أنّ قول أيّ قائل: «والوقوف على مذاهب العرب تأسيس الشعر» لا يستقيم له معنىً. ولعلّ الأمثل أن يقدّر هذا المحذوف بقولنا: «في»، فيكون الكلام: «والوقوف على مذاهب العرب في الشعر».

[4] ابن طباطبا، م. م. س.، ص. 6.

ويذكر ابن طباطبا بتفصيل أهمّ الشروط التي يجب أن تجتمع في الشاعر لكي يقولَ شعراً جيّداً، أو مقبولاً على الأقلّ، انطلاقاً، في الحقيقة، من مكوّنات الثقافة العربيّة الأصيلة التي كانت سائدة على عهده، وعلى العهود التي سبقته أيضاً.

وممّا أسّسه ابن طباطبا في نظريّة الشعريّات أنّ الشاعر لا ينبغي له أن يختلف فتيلاً عن النسّاج، والنقّاش، وناظم الجوهر.[1] غير أنّ هذه الفكرة في عمومها كان سبقه إليها ابن سلاّم الجمحيّ حين جعل الشعرَ صناعةً كأيّ صناعة يحتاج صاحبها إلى أن يَثْقَفَها بعينه، أو بأذنه، أو يده، أو لسان،[2] كما كنّا رأينا.

ونلاحظ أنّ النقّاد الأقدمين كانوا يُعْنَوْنَ عناية كبيرة بثقافة الشاعر التي تجعله يكتب شعراً كبيراً، في حين أنّ النقّاد العرب المعاصرين لا يكادون يلتفتون إلى هذا الشرط ممّا على الشاعر أن يحذقه قبل أن يَعمِد إلى كتابة الشعر، فأصبح كلُّ الناس شعراء، ولا شاعرَ!

ويتوقّف ابن طباطَبا لدى مسألة اللّفظ والمعنى التي شغلت الفكر النقديّ والبلاغيّ العربيّ كثيراً، فيضمّن التّقسيم الثاني لابن قتيبة، في كلامه، دون أن يحيل عليه، فيفصّله تفصيلاً على كلّ حال، فيقرّرَ أنّ مِن الأشعار لَمَا هي «مموّهةٌ مزخرفة

---

[1] ينظر م. س.، ص. 8.
[2] ينظر ابن سلام الجمحيّ، م. م. س.، 1. 5.

عذبة، تروق الأسماعَ والأفهام إذا مرّتْ صفحاً، فإذا حُصِّلت وانتُقِدتْ بُهْرِجتْ معانيها، وزُيِّفتْ ألفاظُها، ومُجّتْ حلاوتُها، ولم يصلُحْ نقضُها لبناءٍ يُستأنَفُ منه: فبعضُها كالقصور المشيّدة والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ الدهور، وبعضُها كالخيام المُوَتَّدَةِ التي تُزَعْزِعُها الرياح، وتُوهِيها الأمطار، ويُسرع إليها البِلَى، ويُخشَى عليها التقوّض»[1].

ونلاحظ أنّ النقّاد الأقدمين، انطلاقاً من الأبيات الحائيّة (ونحن نتحرّج في نسبتها إلى أيّ شاعر بعينه، بعد أن توزّعت نسبتُها على ثلاثة شعراء على الأقلّ، فضاع دمها في القبائل التي اشتركتْ فيها) التي قضى ابن قتيبة بشكلانيّتها، وأنّها كانت فارغة من كلّ معنىً على الرغم من جمال نسْجها، فجاء ابن جنّي وعبد القاهر فخالفاه رأيَه، وناقضاه حُكْمَه: ذلك بأنّ أيّ واحدٍ من النقّاد كان يحكم بشكلانيّة بيتٍ أو أبياتٍ، لا يلبث الآخرون أن يأتوا فيخالفوا عن رأيه... من أجل ذلك تظلّ هذه المسألة نسبيّة جداً، لأنّ الجزم بعدميَّة المعاني في الألفاظ وانتفائها منها هو مذهب مأفون: ذلك بأنّ أيّ لفظٍ من اللّغة هو دالّ في نفسه على معنىً فيه، وإلاّ لَمَا كان وُجِدَ أصلاً، ولكانت ألفاظ اللّغة في أيّ نسْجٍ من الكلام مجرّد أصواتٍ عابثة، ومَخارج بهلوانيّة، وهذا أمر مستحيل. وربما يكون المثل الذي ضربه ابن طباطبا لتمييز ألفاظ اللّغة الشعريّة، من سَوائها،

---

[1]ابن طباطبا العلويّ، م. م. س.، ص. 11.

غيرُ سليم، هو أيضاً: ذلك بأنّ القصر المشيّد من الإسمنت المسلّح والآجرّ والجبس والجير، هو لا يشبه الخيام المنسوجة من الشعر أو الوبر، فلا أحدَ يخالفُ عن ذلك. فالمَادَّةُ التي شُيِّدَ بها القصر هي سَواءُ المَادَّةِ التي تُنسَجُ منها الخيمةُ، فالمثلان مختلفان في الشكل والمضمون، والمبتدإ والمُنْتَهى. على حين أنّ الشاعر إذا قال:

ولَمّا قضينَا من مِنىً كلَّ حاجةٍ ومَسَّحَ بالأركان مَنْ هو ماسِحُ
وشُدَّتْ على حُدْبِ المَهارِي رِحالُنا ولا ينظرُ الغادي الذي هو رائحُ
أخذْنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا وسالتْ بأعناقِ المَطِيِّ الأباطِحُ

هو ينسج من اللّغة نفسِها التي ينسج منها شاعرٌ آخرُ وهو يقول:

وإذا أراد اللّهُ نشْرَ كلِّ فضيلةٍ طُوِيَتْ أتاحَ لها لسانَ حسودِ
لولا اشتعالُ النّار فيما جاورَتْ لَمَا كان يُعرَفُ طيبُ عَرْفِ العودِ[1]

فاللّغة هي هي، وكلّ ما في الأمر أنّ المذهب الشعريَ مختلف، والمضمون المتناوَل متباين، فالشعر الأوّل فيْض من الوجدان غزير، والشعر الآخِر فيضٌ من الحكمة كريم. ولو جئنا نحلّل الشعر الأوّل، تحليلاً حداثيّاً، لاستغرق ذلك منّا عددا كبيراً من الصحائف، ولتطلّبَ منّا كثيراً من الوقت، لأنّه بالإضافة إلى ما يشتمل عليه من فيضِ الوجدان، ودافق

---

[1] البيتان لأبي تمّام الطّائيّ، كما هو معروف.

العواطف، وعارم الحنين، فإنّ فيه طقوساً من العبادة تجري سنوياً فهو مشتملٌ على أمكنة مقدّسة وأخرى غير مقدّسة، وعلى أزمنة شرعيّة وأخرى عاديّة، وعلى حيوانات تُعْنق وتسير، وعلى فلتات من الحنان تتدفّق وتسيل... في حين أنّ الشعر الآخر ينهض على إثباتِ أنّ الحسود لا يسود، وأنّ كلّ فضيلة حُبي بها شخص من الأشخاص، فأراد أن ينتقص منها حاسد له، فإنّه لا يزيدها بانتقاصها، والمغالاة في الغضّ منها، إلاّ ظهوراً وانتشاراً بين النّاس: فمَثَلُ ذلك مثلُ أيّ نارٍ تشتعل في عودٍ طيّب الرائحة، فكلّما ازداد العود اشتعالاً، ازداد العَرْفُ انتشاراً...

فالشعر الأوّل ليس من نوع الشعر الآخِر، ولكنّ كُلاًّ منهما اصطنع لغة واحدةً، هي اللّغة العربيّة. ولا يعني أنّ الشعر الأوّل ناقص المعاني، بل ربما يكون أعمقَ معانيَ من الشعرِ الآخِر. وقد زعمنا أنّا لو أردنا تحليله لاستغرق ذلك منّا مساحة كبيرةً من الكتابة...

ولقد ينشأ عن كلّ ذلك أنّ التّقسيم الثاني من تقسيمات ابن قتيبة، وهو الذي بنى عليه كثيرٌ من المنظّرين العرب القدماء تقسيماتهم لأنواع الشعر، ومن ثمّ تعريف الشعريّات العربيّة، فيما بعدُ، ومنهم ابنُ طباطبا: قد ما كان ينبغي له أن يكون أصلاً، لأنّه كان مجرّدَ مغالطة، أو تسرّعٍ في الحكم، لا يقوم لهما أساس.

5. مفهوم الشعريّات عند قُدامة:

وأمّا قُدامة بن جعفر فإنّه قد يكون أوّل من عرّف الشعر تعريفاً مدرسيّاً قائماً على تمثّل المفاهيم تمثّلاً منطقيّاً، وتحديدها بشيء من الدّقّة؛ فقد ذهب في تعريفه إلى أنّه «قولٌ موزونٌ مقفّىً، يدلّ على معنى».[1] غير أنّ هذا التعريف نفسه، وعلى الرغم من تحليل قُدامة له، ودفاعه عنه، واحترازه في اختيار مصطلحاته بعناية دقيقة؛ فإنّه يظلّ غير مسلّمٍ له، لأنّه غيرُ سليمٍ في نفسِه من الوجهة المنطقيّة نفسِها: ذلك بأنّ من النثر ما يكون، هو أيضاً، موزوناً، حتّى إذا كان ذلك غيرَ واردٍ بكيفيّة منتظمة. كما لاحظ ذلك كثيرٌ من علماء البلاغة والنقد في القديم والحديث، فما أكثرَ ما يتكلّم الإنسانُ كلاماً موزوناً ولا علاقة له بالشعر. وقد نبه إلى هذه المسألة النقّادُ والبيانيّون والمفسّرون الأقدمون، ومنهم أبو عثمان الجاحظ حين دافع عن عدم شعريّة القرآن، في مثل قوله:

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص. 15، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي، ومكتبة المثنّى ببغداد، 1963. وقد لاحظنا أنّ الزمخشريّ اصطنع هذا التعريف نفسَه متّكئا على قدامة دون الإحالة عليه، عِرَضًا على كلّ حال، في تحديدِه لمفهوم الشعريّة وهو يدافع عن شخص رسول الله صلى الله عليه وسلم وأنّ الله لم يعلّمه الشعر، وما ينبغي له، وذلك حين يقول: «والشعر إنّما هو كلام موزون مقفى، يدلّ على معنى». (الزمخشريّ، محمود بن عمر، الكشّاف عن غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التّأويل، 4. 26. دار الكتاب العربي، بيروت (د. ت). كما اصطنع هذا التحديد لمفهوم الشعر لدى العرب أبو علي أحمد المرزوقي في مقدّمة شرح ديوان الحماسة تحت عبارة: «لفظ موزون مقفى يدلّ على معنى» (بإبدال «قول» إلى «لفظ»، مع ما يجوز من تغيير حدث من النّسّاخ إمّا في أصل التعريف، وإمّا في نقله.) ينظر المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، 1. 8. وكلّ هذا يدلّ على أسبقيّة قدامة إلى تعريفه لمفهوم الشعر.

(تبّتْ يدا أبي لهب) [1] إذ زعم الزاعمون أنه في تقدير: «مستفعلن مفاعلن». كما دافع عن عدم شعريّة كلام الرسول صلّى الله عليه وسلّم في مثل قوله: «هل أنت إلاّ إصبعٌ دميتِ، وفي سبيل الله ما لقيتِ». [2] بل ذهب أبو عثمان إلى أبعد من ذلك فذكر «لو أنّ رجلاً من الباعة صاح: مَنْ يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلّم بكلام في وزن: «مستفعلن مفعولان»: فكيف يكون هذا شعراً وصاحبُه لم يقصد إلى الشعر»؟ [3] كما ذكر الجاحظ أنّ غلاماً لأحد أصدقائه كان مريضاً فخاطب غلماناً آخرين لمولاه قائلا: «اذهبوا بي إلى الطبيب وقولوا قد اكتوى»! وهذا الكلام يخرج وزنه: فاعلاتن مفاعلن، مرّتين». [4]

في حين ذهب الزمخشريّ إلى أنّه «يتّفق في كثيرٍ من إنشاءات النّاس في خُطبهم ورسائلهم ومحاوراتهم أشياءُ موزونةٌ ولا يسمّيها أحدٌ شعراً، ولا يخطر ببال المتكلّم ولا السامع أنها شعر». [5]

---

[1] سورة المسد، الآية 1. والآية بتمامها: (تبّتْ يدا أبي لَهبٍ وتبَّ).

[2] ورد نصّ هذا الحديث في كثير من المصادر الموثوقة منها صحيح البخاري بسندين اثنين، ففي الحديث الوارد تحت رقم 6003 جاء نصّه كما رواه الجاحظ. وكذلك نصّه الوارد تحت رقم 2741. بالإضافة إلى وروده بهذا النّصّ دون اختلاف في كتب أخرى صحيحة وتفاسير كثيرة. والحقّ أنّ هذا الكلام ليس شعراً حين يُروَى على أصله، فالنبيّ صلى الله عليه وسلّم ما كان ليقفَ على متحرّك، وهو أفصح العرب، فيقول: «دميتِ؛ لقيتِ»، حتّى يوزَن بميزان الشعر، بل المفترَض في نطق هذه العبارة أن يكون: «... دميتْ، ... لقيتْ»، وذلك على دأب العرب في وقوفها على ساكنٍ أبدا.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 282 تحقيق السندوبي، القاهرة، 1947.

[4] م.س.، 1. 283.

[5] الزمخشري، م.م.س.، 1. 27.

أفيكون مثل هذا الكلام الموزون، إذن، شعراً لمجرد أنّه قول موزون؟

وقد شاعت مصاحبةُ القصديّة، إلى درجة الحتميّة، لمفهوم الشعر لدى المنظّرين الإسلاميّين المتأخرين عمّن ذكرْنا، منذ أن جعل الجاحظ القصديّة من تمام الشعريّة في الكلام، فإن قال قائل كلاماً يتّفق في أنّه موزون، وهو لم يكن يقصد إلى وزنه بميزان الشعر، لم يكن شعراً. وكأنّ القصد وحده كافٍ لأن يجعل من كلام ما شعراً!... ولذلك نجد علي بن محمّد الشريف الجرجاني، (1339- 1413م) يعتمد القصديّة في تعريفه الشعر حين يقرر أنّ الشعر هو: «كلام مقفّى موزون على سبيل القصد، والقيد الأخير يخرج نحو قوله تعالى: (الذي أنْقض ظَهرَك، ورفعْنا لك ذِكْرَك) فإنه كلام مقفّى موزون، لكن ليس بشعر، لأن الإتيان به موزوناً ليس على سبيل القصد، والشعر في اصطلاح المنطقيّين: قياسٌ مؤلف من المخيلات، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير، كقولهم: الخمر ياقوتة سيالة، والعسل مرة مهوعة».[1]

ويضاف إلى ذلك المنظوماتُ التعليميّة، والأشعار الركيكة السخيفة التي لا تعلو عن مستوى النظم المحروم الذي هو مجرّد كلام موزون. وإذن، فالوزن وحدَه ليس ركنا مركزيّاً في تحديد ماهيّة الشعر فيعرَّفَ تحت هذا الشرط. كما

---

[1] الشريف الجرجاني، التعريفات (الشعر).

أنّ التقفية هي أيضاً ليست مركزيّة في الشعريّات، إذ ما أكثر ما نجد المقامات، وغير المقامات أيضاً، تنهض في أسلبتها على التقفية التامّة (وهي ما تسمّى السجع في مصطلحات البلاغة العربيّة)؛ أفتكون التّقفيةُ، حقّاً، رُكناً متيناً في تعريف الشعريّات؟ وأمّا قول قدامة بن جعفر: «يدلّ على معنًى» فليس أيضاً بشيء كثير في تدقيق هذا التعريف، لأنّه يأتي ضمْن تعريف النحاة لمعنى «الكلام»، فكلّ كلامٍ لا ينبغي له أن يكون كلاماً حتّى يكون دالاًّ على معنًى فيه. فمعنويّة الكلام شأنٌ عامّ يشترك فيه كلّ كلام بشريّ، ولا عليه أن يكون شعراً أو نثراً. وعلى أنّ ابن جنّي كان يرى أنّ «القول» ليس كلاماً، على الرغم من أنّ أيّ كلام هو قوْل:[1] فهل قولُ قدامة في تعريف الشعر: «إنّه قولٌ...» استعمالٌ من العلم صحيح، في مثل هذا المستوى من دقّة التنظير، وفي مثل هذه الدّرجة من سلامة التعبير؟ فلو جارَيْنا ابن جنّي، ولا يسعنا إلاّ أن نجاريَه لأنّه المذهب الصحيح في كيفيّة سَلِّ المفهوم من المفهوم، وفي تمييزِ المعنى من المعنى لتدقيقه، لَمَا كان ينبغي لقدامة أن يقول شيئاً غير «الكلام» بدل «القول»، في هذا الوجه من التعبير. وقد كان محمد مندور عرَضَ لهذا التعريف فأنكره قائلاً: «وإذا فرغ قدامة من تعريف الشعر على هذا النحو الذي لا يدلّ على الشعر

---

[1] ابن جنّي، م.م.س.، 1. 17 وما بعدها.

في شيء...»[1] ويلاحظ محمد مندور أن عناصر الشعر عند قدامة، كما هي كذلك، هي «أربعة: 1- اللفظ 2- الوزن 3- القافية 4- المعنى، وهذا كله موجود في تعريفه. فالقول هو اللفظ، والموزون هو الوزن، والمقفى هو القافية، والدال على معنى، هو المعنى».[2]

فقدامة بن جعفر يلحّ على ثلاثة عناصر - بعد عنصر اللغة (اللفظ)- في مفْهَمة الشعريّات العربيّة التي هي: الوزن، والقافية، والمعنى. وإنّ الذي يعود إلى الفصل الثاني من كتابه يجده يتحدّث عمّا يطلق عليه «النّعوت»، فيحدّد «نعت اللّفظ»،[3] و«نعْت الوزن»،[4] «ونعت القوافي»،[5] و«نعوت المعاني الدّالّ عليها الشعرُ».[6] وليستْ هذه النعوت، كما لاحظ ذلك مندور نفسُه، إلاّ تفصيلاً لعناصرِ مفهومِ الشعريّات عند قدامة، وذلك على الرغم من أنّه عمّم هذه النعوتَ من بعدُ فأطلقها على كلّ أشكال الكلام وأغراض الشعر كالوصف والمدح والرثاء والهجاء...

---

[1] محمد مندور، النقد المنهجيّ عند العرب، ص. 65، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (دون تاريخ). وصدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن دار العلم للملايين، بيروت، سنة 1964.

[2] م. س.

[3] قدامة، نقد الشعر، ص. 26.

[4] م. س.، ص. 34.

[5] م. س.، ص. 51.

[6] م. س.، ص.61.

والحقّ أنّ جهود قدامة في تطوير مفهوم الشعريّات العربيّة لا تُنكَر، فلعلّه الوحيد من بين القدماء الذي اجتهد في تفصيل الحديث عن قضايا الشعريّة بمُعاظِم مكوّناتها التي كانت سائدة على عهده، وفيما قبل عهده. وما قد نرى فيه من تعثّر في مستوى المَفْهَمة هو شأن لا يزال يقوم في كثير من كتاباتنا المعاصرة نفسها، ولا ينبغي له أن يغُضّ من قيمته شيئاً. ولاسيّما إذا كان هو أوّلَ ناقدٍ عربيّ يجنح إلى مَفْهَمَة المفاهيم، وتأصيل المصطلحات المتمحّضة لنقد الشعر، على نحو منهجيّ رصين.

وقد عجِبْنا من أمر مندور [1] حين جمع في فصلٍ واحدٍ بين ابن المعتزّ في كتابه «البديع»، وبين قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر»: فالرجُلان، في رأينا، لا يجمعهما زمان: ذلك بأنّ عبد الله بن المعتزّ كان يعيش في القرن الثالث للهجرة، وقدامة في القرن الرابع، وشتّانَ ما بين العهدين من عهد! كما لا يوحّد بينهما مذهب أدبيّ، فابن المعتزّ كان يصدر عن الطَّبْع السَّمح، وكان يتحدّث في البديع، أي في الأسلَبة العربيّة وكيف ينبغي لها أن تكون، وفي التصوير البلاغيّ وكيف يجب أن يبنى، انطلاقاً من نماذجَ أدبيّة اتّخذتْ صفة المرجعيّة - شعريّة وغير شعريّة- عالية الفصاحة؛ في حينَ أنّ قدامة بن جعفر كان يصدر عن المنطق الأرسطيّ، ويحاول التنظير للنّقد الشعريّ في أدقّ مفاهيمه على عهده، مستفيداً من جهود بعض مَن سبقوه من

[1] ينظر مندور، م. س. الفصل الثاني.

النّقاد العرب، ولأوّل مرّة في تاريخ النقد العربيّ. ولعلّ الشيخ كان في ذهنه أنّ قدامة عوّل هو أيضا في تنظير الشعريّات على جملة من الأدوات البلاغيّة. غير أنّ الغاية من التّأليف لدى ابن المعتزّ وقدامة مختلفة أصلاً، كما رأينا...

وكما كان تأثير ابن المعتزّ وابن قتيبة وابن سلاّم الجمحيّ في كتاب قدامة واضحاً، فإنّا لاحظنا أنّ تأثير ابن طباطبا العلويّ هو أيضاً كان بادياً في مَفْهَمَته، خذ لذلك مثلاً تمثّله الشاعرَ وهو يصنع شعره من مادّة اللّغة على أنّ ذلك هو بمثابة النّجّار في التعامل مع الخشب، والصائغ في التعامل مع معدن الفضّة: فإنّ ابن طَباطَبا كان سبقه إلى تمثّل هذه الهيئة التي تعرض للشاعر وهو ينسج لغة شعره: فقد كان تمثّلَهُ نسّاجاً حاذقاً يُحْسن تَفويفَ وشْيه: ونقّاشاً رقيقاً يحذَق في وضْع الأصباغ في أجمل تقاسيم نقشِه، ويلائم بين الألوان في كلّ ذلك للزيادة في بهائها: فالشاعر، بالقياس إلى ابن طباطبا، ناظِمُ جوهرٍ «يؤلّف بين النّفيس منها والثمين الرائق».[1]

والحقّ أنّ قدامة يتحدّثُ عن أمورٍ أخرى في الشعريّات العربيّة، ولكنْ يخيَّلُ إلينا أنّه كان يتّكئ على كُلٍّ من ابن سلاّم الجمحيّ (في مقدّمة كتابه، وهي أهمّ ما كتب فيه، وما عدا ذلك كان مجرّد استعراضٍ لنصوص شعريّة يطبّق عليها

---

[1] ابن طباطبا العلوي، م. م. س.، ص.8.

المفاهيم البلاغيّة)، وذلك في عدّ «الشعر صناعة»[1] من وجهه. وعدّه هذا الشعرَ مركّباً من مادّة يقع تصوير الشيء منها، «مثل الخشب للنجارة، والفضّة للصياغة»، من وجهة أخرى.[2]

6. مفهوم الشعريات من منظور الجرجانيّ:

يبدو أنّ الفكرة التي أثارها أبو محمد عبد الله بن قتيبة عن قضيّة الصراع الأزليّ بين القديم والجديد، وهي الفكرة التي نفترض أنّها كانت دائرة في مُقادحات النّقّاد ومحاوراتهم على عهده، فبادر هو إلى تدوينها بالكِتاب، ظلّت تتردّد في كثير من أفكار النّقّاد العرب من بعده إلى عهد طه حسين. والآية على أنّ الفكرة التي طرحها ابن قتيبة عن القديم والجديد كانت متداوَلةً بين العلماء والنقّاد، أنّا نجد أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ يقول: «ما على النّاس شيء أضرّ من قولهم: ما ترك الأوّل للآخِر شيئا»![3] والجاحظ أسبق زمناً من ابن قتيبة. ولقد يعني ذلك أنّ عامّة المفكّرين ربما كانوا ينزعجون لمواقف المحافظين الذين كانوا يرون أنّ القديم أمثل من الجديد وأرصن

---

[1] قدامة بن جعفر، م.م.س.، ص. 16.
[2] م.س.، ص. 17.
[3] الجاحظ، في ابن جنّي، الخصائص، 1. 190- 191، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت (د. ت).

لغة. فجاء ابن قتيبة فسجل موقف المتطلعين الى التجديد والحداثة.[1]

ولذلك نُلفي عليّ بن عبد العزيز الجرجاني يثير هو أيضاً، مسألة القديم والجديد التي كان أثارها بكيفيّة منهجيّة لا عرَضيّة، ابنُ قتيبة، دون إحالة عليه، ولا حتى إيماءة إليه. وكل ما في الأمر أنّ عليّ الجرجانيّ فصّل هذه القضيّة تفصيلا نظريّاً، فجاوز ابن قتيبة فيما كتب.

غير أنّ الجرجانيّ قبل أن يعمد إلى تقرير رأيه عن مسألة القديم والحديث، حاول أن يتناول مفهمة الشعر لكنّه لم يوفّقْ، في رأينا، إلى تعريفه كما ألفينا قدامة بن جعفر يأتي ذلك، بل اكتفى بتقرير ما كان شائعاً بين النّاس منذ عهد عمر بن الخطّاب رضي الله عنه حين قال: «كان الشعر علمَ القوم، ولم يكن لهم علْم أصحّ منه، فجاء الإسلام فتشاغلتْ عنه العرب بالجهاد...»،[2] فوكّد مقولة عمرَ حين قال: «إنّ الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع، والرواية، والذكاء».[3]

---

[1] لقد كان ابن قتيبة محظوظاً بإثارته هذه المسألة التي تناولها ثير من النّقّاد من بعده، وممن لم نذكر في صلب البحث ابن رشيق القيرواني، وهو الناقد العربيّ القديم الذي ذكر ابن قتيبة بالاسم فأحال عليه حين استشهد بنصّه، مؤيّداً إيّاه، بانيا عليه. (ينظر ابن رشيق، العمدة، 1. 90- 93.

[2] م. س.، 1. 286.

[3] علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، 15، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، نشر عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1386- 1966 (ط. 4).

ويبدو من خلال هذا التحديد أنّ الجرجانيّ لم يضف إلى مفهوم الشعر شيئاً ذا بال، وإنّما فصّل ما يرتبط بهذه المفهمة وهو الصّراع بين القديم والجديد: فقد قال عن ذلك: «ولستُ أفضّل في هذه القضيّة بين القديم والمحْدَث، والجاهليّ والمخضرم، والأعرابيّ والمولّد: إلاّ أنّني أرى حاجة المُحْدَثِ إلى الرواية أمسّ، وأجدُه إلى كثرة الحفظ أفقر»[1].

ويمكن استخراج ثلاثة عناصر من كلام الجرجانيّ:

أ. إصداره الحكم بعدم تفضيل شعر القدماء على المحدثين؛

ب. ثمّ تسويته بين الشعر القديم والمحدث في جودتهما؛

ج. ثمّ الإقرار بحاجة الشاعر المحدث إلى حفظ الشعرِ الجاهليّ والأعرابيّ لتجزُلَ لغتُه، وليفحُل أسلوبُه.

7. مفهوم الشعريّات عند ابن رشيق القيروانيّ:

يتّكئ ابن رشيق في تعريفه الشعرَ، وتمثّله للشعريّات، بعامّة، على قدامة بن جعفر، بحكم سبْق قدامة التّاريخيّ إلى معالجة المفْهَمة الشعريّة لأوّل مرّة في تاريخ النقد العربيّ، فينطلق منه في «حدّ الشعر»[2] فيذكر أنّه «يقوم، بعد النّيّة، من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ

---

[1] م. س.، ص. 15- 16.
[2] ابن رشيق، م. س.، 1. 119.

الشعر: لأنّ من الكلام موزوناً مقفّىً وليس بشعر، لعدم القصد والنّيّة».[1]

وإنّما قلنا يتّكئ على تعريف قدامة لأنّه ذكر كلّ عناصر تعريفه بمكوّناتها الأربعةِ (أي اللفظِ (ويطلق عليه قدامة في تعريفه «القول»)، والوزنِ، والقافية، والدّلالة على معنىً) دون إضافة إليها، أو حتّى حذْف منها، مع إهماله، أثناء ذلك، الإحالةَ على قدامة، كدأب معظم الأقدمين.

وأمّا ما يعلّل به ابن رشيق انعدام شعريّة الكلام إذا غاب عنه القصد والنّيّة، فهو في احترازه بهذه الحيثيّة متأثّر بما كان سبقه إليه في تناوُل هذه الفكرة نفسِها أبو عثمان الجاحظ حين كان بعرَض الحديث عن إمكان وقوع الوزن في الكلام المنثور، ولكنّ صاحبه إذا لم يقصد إلى قول الشعر لا يعدّ كلامه الموزون شعراً، وذلك كقول القائل: «من يشتري باذنجان»؟ فكتب الجاحظ نافياً صفة الشعريّة في هذه العبارة اليوميّة المبتذلة: «فكيف يكون هذا شعراً وصاحبُه لم يقصد إلى الشعر»؟[2] وكأنّ هذا الكلام المبتذل السخيف لم يكن ينقصه إلاّ القصدُ، في رأي الجاحظ، لكي يكون شعراً! وقد فات ابن رشيق أن يعلّق على رأي الجاحظ بنفْيِهِ الشعرَ عن الكلام الموزون لمجرّد انعدام قصديّة صاحبه قولَ الشعر! فكأنّ

---

[1] م. س.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 282.

الشعر مجرّد كلام موزون فحسب. والحقّ أنّ هذا الرأي يحتاج إلى نقد، ذلك بأنّ النقد الحديث لا ينظر إلى الشعريّة التي تكون في النّصّ الشعريّ من حيث القصدُ والنّيّة، أو انعدامُهما: فقد يقصد الشاعر إلى أن يقول شعراً ألف قصْدٍ وقصدٍ، ويتكلّف وزْنَ كلامِه، ويتجشّم تَقْفِيَتَه ما شاء الله له ذلك فيدقّق ويحقّق، ولا يرتكب أيّ خطإٍ عَروضيّ، غير أنّ ذلك كلّه ما كان ليشفعَ لكلامه الذي قصد هو إلى شعريّته كيما يكونَ شعراً، حتّى بوجود خالص النّيّة لديه، ومُثُول سبْق القصد الْمُصِرّ في نفسه، بلغة القانونيّين؛ وإنّما يكون شعراً فقط إذا توافرتْ فيه خصائصُ الشعريّةِ... فما فيه من مقدار هذه الشعريّة هو الذي يحدّد شعريّتَه، أو عدم شعريّتِه.

وكان الصديق العلاّمة شكري عيّاد قد كتب عن موضوع موسيقى الشعر، فاجتهد في أن يعالج جملة من القضايا الفنّيّة، الجديدة، فيه، ومن ذلك الفصلُ الأخير من كتابه «موسيقى الشعر العربيّ» الذي عقده بعنوان: «موسيقى الشعر ومعناه»، فلاحظ أنّ العروضيّين العرب الأقدمين، فعلاً، لم يكن لهم «أرَبٌ في البحث عن العلاقة بين أوزان الشعر ومعانيه، [...] فقد كان العروضيّون علماءَ لغةٍ همُّهم البحثُ في الأشكال اللغويّة، لا في المعاني التي تؤدّيها، أو علاقتها بتلك المعاني. أمّا

النقّاد فلم يتناولوا العلاقة بين الأوزان والمعاني بأكثر من إشارات مبهمة».[1]

ثمّ يستشهد عيّاد بنصّ لأبي هلال العسكريّ عن هذه المسألة.[2]

ويعرض إبراهيم أنيس طائفة من الآيات القرآنيّة التي زعم العَروضيّون أنّها موزونة،[3] وهو شأن غيرُ مسلّم، لأنّ الشعر أوّلاً ليس مجرّد وزن وتقطيع عروضيّ، ولكنّه شعر لأنّه لغة جميلة، وتصوير آسر، وتلوين ساحر، وتعبير دقيق عن ضمير النّفس بلغة لا تكون إلاّ فيه، وإيقاع فاتن لا يكون إلاّ له. ثمّ إنّ معظم التمثيلات لأوزان الآيات التي جيء بها ليست مسلّمة، لأنّ الأمر كان يجب أن يثبت مِيزانيّةَ الآيات لو تمحّض لها بحذافيرها، لا بجزء منها؛ فهم مثلا يزعمون أنّ قوله تعالى: (ويُتِمَّ نعمتَه عليك ويَهْدِيَكَ) أنّها من الكامل: ولكن هل انتهت الآية التي هي الوحدة الصغرى للنّصّ القرآني فيزعم زاعم أنّها من هذا الكامل الذي كمُل في نفسه، ونقص في وزن هذه الآية التي هي: (لِيغفِرَ لك اللّهُ ما تقدّمَ من ذنْبك وما تأخّرَ ويُتمَّ نعمته عليك ويهديَك صراطاً مستقيماً).[4] فبأيّ كتابٍ أم بأيّةِ سنّة أباح هذا

---

[1] شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربيّ، ص. 133، دار المعرفة، القاهرة، 1968.
[2] ينظر العسكريّ، الصناعتين، ص. 139. (وسنستشهد بهذا النّصّ نفسِه، وهو للعسكريّ، في نهاية هذا الفصل، لدى مناقشة القرطاجنّي.
[3] ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص. 364- 367، دار القلم، بيروت، (د. ت.. كتبت مقدمة الكتاب سنة 1972).
[4] سورة الفتح، الآية الثانية.

العروضيُّ لنفسه تمزيق هذه الآية الشريفة، المُعجزة، واقتطاعها من أصل نصّها ليُثبت ما لا يمكن إثباته، لأنّه مُؤسّسٌ على مغالطة، بل على سوء أدب مع نصّ القرآن العظيم؟ ولِمَ لمْ ينبه إلى أنّ كلّ سورة من القرآن تتخذ لها بنية إيقاعيّة - لا عروضيّة- ساحرة آسرة، فإذا نهايةُ كلّ آية تتلاءم مع سابقتها ولاحقتها إيقاعياً كما هو الشأن في آيات هذه السورة: (مُبيناً: مستقيماً: عزيزاً: حكيماً: عظيماً: مصيراً: حكيماً: نذيراً: أصيلاً)، وهلمّ جراً... إنّ الذي يتأمّل الآيات القرآنيّة لا يجدها موزونة، بل يجد بينها اختلافاً في عدد الألفاظ، ولكن الذي يجمع بينها، هو الخاصيّة الإيقاعيّة المتفرّدة التي لم يسبق للعرب أن تعاملوا بها في أسْلَبة كلامهم، وخواتم جُمَلِهم. إنّ فواصل الآيات في القرآن الكريم لا تقوم على الميزان العروضيّ، ولكنّها تقوم على الإيقاع الآسر...

والسَّوْأَةُ السَّوْأَى في التّطاول على النّصّ القرآنيّ، أنّ العروضيّ الذي يزعم أنّ قوله تعالى (إنّ الذين يُبايعونكَ إنّما) هو من بحر الكامل، هو سيّئ الأدب مع القرآن، وهو عديم الذّوق الأدبيّ؛ لأنّه هذا العروضيّ تجرّأ، تارة أخرى، على تمزيق هذه الآية الكريمة بالتقطيع العروضيّ. ونحن نسائله: هل قوله تعالى: (إنّ الذين يُبايعونك إنّما) هو آية كاملة؟ بل إنّا نسائله أيضا: وهل حين تمزّق هذه الآية تغتدي كلاماً مفهوماً تقع به إفادة المخاطب؟ وما هذا السخف في التفكير، والانحطاط في الذوق؟

وهل إذا قال قائل، على سبيل الافتراض: «إنّ الذين ينافقونك إنما...» يكون قوله من الكلام العربيّ المفهوم؟ فلو كانت الآية بتمامها موزونة بهذا البحر أو غيره، لوقع النقاش في هذا، أمّا أن يقتطع كلام من آية ناقصة، فهذا مجرّد عبث من العبث...

ونعود إلى مسألة الشعريّة التي أقضّت مضاجع النقّاد، وسيموتون جميعاً وفي أنفسهم شيء منها فنقرّر أنّ هذه الشعريّةَ التي أطلق عليها رومان ياكبسون (Roman Jakobson, 1896-1982) مصطلح: «الأدبيّة» (Littérarité, literariness)، ليست واضحة المعالم، ولا هي قاعدة وقعَ الاتّفاق عليها بين النقّاد، في القديم والحديث من أجل فإنّا نعتقد أنّها ستظلّ خاضعة لأصول الذوق العامّ، ولذوق الناقد نفسه قبل ذلك، ولمقدار ذكائه في إدراك عناصر هذه الشعريّة - أو الأدبيّة- التي تكمن غالباً في جماليّة النسج اللّغويّ، وفي براعة اصطناع هذا النّسج والابتعاد به ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى مقدار البراعة في التصوير... وعلى الرغم من أنّ ما قرّرناه ينتمي إلى أصول المدرسة النقديّة التقليديّة، إلاّ أنّا لا نستنكف أن يكون ذلك هو الذي يكون: لأنّ النقد الجديد الذي ينطلق في هذه المسألة من مقولة ياكبسون [1] يتحدّث عن

---

[1] يترجمها إلى الفرنسيّة كورتيس وقريماس بما يعادل ما ياتي في العربيّة: «إنّ موضوع العلم الأدبيّ ليس الأدب، ولكن الأدبيّة»، أي: « **L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la littérarité**». ينظر قريماس وكورتيس في كتابهما: « **Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Littérarité**».

هذه الشعريّة، ولا يُكلِّف نفسه تحديد عناصرها، ولا ذكر مكوّناتها. من أجل ذلك تظلّ المشكلة قائمة، ولا حلّ لها في الزمن الراهن...

ونعود إلى شرطيّة ابن رشيق المتمحّضة لقصديّة قول الشعر، فنعترض على رأيه هذا، لأنّ القصد والنّيّة هما من مصطلحات الفقهاء في السلوك التّعبّدي، فلا مدعاة لاصطناعهما في مسألة تحديد جماليّة الشعر. وقد كنّا رأينا أنّ الشاعر إذا كان محروماً مُفْحَماً، باصطلاح القدماء، لا يشفع له التّعلّق بالنّيّة، ولا إخلاص القصد في قرْضه الشعرَ، إذا خرج له نظماً ركيكاً، ونسْجاً من الشعر سخيفاً.

8. مفهوم الشعريّات عند أبي الحسن حازم القرطاجنّي:

وأمّا حازم القرطاجنّي فلعلّه الناقد العربيّ الأوّل الذي أعنت فكرَه إعناتاً شديداً، فبحث طويلاً في نظريّة اللفظ والمعنى التي كانت تشغل أذهان البلاغيّين العرب إلى عهده، ولكن بطريقة منطقيّة فلسفيّة ندّت بطريقة بحثه عمّا كان مألوفاً بين النقاد العرب الذين سبقوه. ولم يفُته أن يتوقّف عند مسألة جماليّة ونفسيّة معاً، وهي الحديث عن الإيقاع المتلائم مع المضمون المتناوَل، ولم يُشغَل الشيخ بجماليّة النسج الشعريّ إلاّ قليلاً...

ونودّ أن نجتزئ بالتوقّف لدى قضيتين إثنتين - في كتابه: «منهاج البلغاء، وسراج الأدباء»- من القضايا الكثيرة التي تناولها حازم، وهما: نظريّة المعنى، ونظريّة الميزان العروضيّ. فإذا كان قدامة كتب مقدّمة نظريّة في الشعريّات العربيّة، ثمّ انطلق إلى التمثيل للنظريّات التي كان يؤسّسها ليستدلّ على ورودها في الشعر العربيّ، فإنّ القرطاجنّي لم يكد يلتفت إلى التمثيل لتنظيراته التي أقامها على المنطق المجرّد إلاّ قليلاً؛ كما أنّه، بحكم منطقيّة أدواته، فقد اصطنع لغة تعتاص على أفهام النّاس إلاّ المُلِمّين منهم بعلم المنطق، لأنّ الأمر لم يعد يمثُل في تقديم تعريف بسيط مكوّن من عناصر لغويّة، ثمّ شرْحها أو التطبيق عليها انطلاقاً مما قالته العرب في أشعارها؛ ولكنّه اغتدى نظريّات مجرّدة تتحدّث عن شعريّات المعاني، أكثر مما تتحدّث عن شعريّات الألفاظ والصور، من حيث إنّ مَعاظِمَ النّقّادِ في العالم على عهدنا هذا، بل حتّى في العهود القديمة كما هو الشأن لدى الجاحظ، يجنحون لنسجيّة الشعر لا إلى معناه، وأنّ الشاعر شاعر لأنّه يقول، وليس لأنّه يفكّر.[1] ونحن نَعجب للذين يؤسّسون النظريّات ويُعْنِتون عقولهم بتأسيسها على فلسفة المعنى في الكتابة الشعريّة، من حيث لم يكن الشعر الحقّ في أصله، منذ امرئ القيس إلى أحمد شوقي، إلاّ تغنّياً بالجمال، أو

---

[1] ينظر جان كوهن في كتابه: «بنية اللّغة الشعريّة»، (**Structure du langage poétique, p. 42**).

أو تسجيلاً لخطب ملمّ. [illegible]
وصفاً له، أو تصويراً لهمّ نازل، والأميّون هم
تأتي في الشعر آخراً لا أوّلاً. وإلاّ لكان الفلاّحون والأميّون هم
أيضاً شعراء، [1] بل أكبر الشعراء! وقد تفاضلت الشعراء في كلّ
الآداب وعبر جميع العصور، ببراعة النسج وجمال التصوير.
وليس بتعميق المعاني وتجريدها والذهاب بها إلى أبعد حدود
التجريد. كما نعجب للشعراء الذين يؤْثِرون تناوُل الأفكار
الفلسفيّة في أشعارهم، ما يمنعهم من أن يُقْبلوا على الفلسفة
فيتعلّموها، ثمّ يخوضوا في نظريّاتها التجريديّة فيُشبعوا نهمهم
من عميق التفكير، عوض أن يأتوا إلى الشعر فيُفسدوه بما لا
يجوز فيه! نقول ذلك للنقّاد والشعراء جميعاً. وما زعم القدماء من
أنّ أبا تمّام والمتنبيّ وأبا العلاء كانوا شعراءَ معانٍ، لا نسلّمه
لهم: لأنّ أولئك الشعراء كانوا يشتغلون على اللّغة، وباللّغة،
ويوردونها في استعمالات انزياحيّة عجيبة، قبل كلّ شيء، ولم
يكونوا يفكّرون، وهم ينسجون أشعارهم، تفكيراً فلسفيّاً
خالصاً، بل كانوا ينطلقون، في أشعارهم، من التراث الشعريّ
العربيّ، مما حمل بعضَ الكتّاب على الكشْف عن مصادر
أشعارهم، كما جاء ذلك علي بن عبد العزيز الجرجانيّ حين
توسّط بين المتنبّي وخصومه الذين كانوا يودّون النّيلَ منه حسداً.

---

[1] ممّا يحضرني من تخاصم محمد البشير الإبراهيمي مع محمّد سعيد الزاهريّ الذي ترك جمعيّة العلماء والتحق بحزب سياسيّ، في الجزائر، مخاطبة الإبراهيميّ للزاهري الذي كان رئيس تحرير لجريدة ذلك الحزب، ساخراً منه: منهم المعاني لتمكنهم في الأميّة، ومنك الألفاظ لتمكنك في الكتابة!

وعلى أنّا لا نريد أن نرجم بالغيب، ولا أن نهيم في وادٍ بعيد عمّا كان يكتب القرطاجنّي في كتابه على أنّه «منهاج بلغاء، وسراج أدباء»، وعلينا أن نتوقّف لدى فقرة، وهي من الكتابات الأولى في كتابه التي ظلّ يوضّحها ويعمّقها ويفصّلها في بقيّة صحائف الكتاب. يقول القرطاجنّي:

«إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكلّ شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلتْ له صورة في الذهن تطابق لِما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنيّة الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئةَ تلك الصّورةِ الذهنيّة في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجودٌ آخرُ من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتِيجَ إلى وضْع رسومٍ من الخطّ تدلّ على الألفاظ لم يتهيّأْ له سمْعُها من الْمُتلفّظِ بها، صارت رسومُ الخطّ تُقيم في الأفهام هيئاتِ الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صورُ المعاني فيكون لها أيضاً وجودٌ من جهة دلالة الخطّ على الألفاظ الدّالّة عليها».[1]

فهذا الكلام تقرير لقضيّة المعنى تقريراً منطقيّاً مجرّداً خالصاً، ولا صلة له بقضايا الشعريّات. فالمعاني التي يريد إليها القرطاجنّي ليست المعاني المتمحّضة للنسج الشعريّ، ولكنّها أيّ معانٍ يمكن أن تمثل في الذهن على وجه الدّهر، وفي جميع

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، ص. 18، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، 1986 (ط. 3).

الأمكنة، وعلى سبيل الإطلاق. فالشيخ لا يتناول جمالية النسج الشعريّ، ولا أناقة اللفظ، أو عدم أناقته، المستعمل في ذلك النسج، ولا عن التصوير الفنّيّ في اللغة الشعريّة؛ وإنما جاء إلى مفهوم المعنى من حيث هو، فقرّر أمره من الوجهة المنطقيّة بتخيّل مثول هذا المعنى في الذهن، وفي الخارج، ومطابقة ذاك لهذا. ثمّ من بعد ذلك يتدخّل اللفظ ليعبّر عن ذلك الشيء الماثل فيحاول تمثيله كما هو في خارج الذهن. وإذا كان هذا الكلام دقيقاً وسليماً عن المعنى من الوجهة المنطقيّة، فأيّ علاقة تربطه بتحليل المعنى الوارد في مثل قول المتنبّي:

وزائرتي كأنّ بها حيـــــاءً	فليس تزور إلاّ في الظّلام!
بذلتُ لها المطارف والحشايا	فعافتها، وباتتْ في عِظامي

وكيف يجوز هنا فصل المعاني عن الألفاظ، أو الألفاظ عن المعاني؟ وهل إذا قال قائل: «حياء» يجب عليه أن يمرّ بما قرّر القرطاجنّي هنا عن المعنى، لكي يدرك أنّ للحياء معنىً خارجياً في الذهن، ينطبق مع صورة الحياء في فهم هذا الذهن؟...

إنّ القرطاجنّي حلّق بعيداً بتركه التنظير المباشر للشعريّات كما جاء ذلك كثير من النقّاد في الشرق والغرب، والقديم والحديث، فعوّل على المنطق والفلسفة، ولم يعوّل على نظريّات النقّاد العرب ينطلق منها، ويطوّرها... ومن الآيات على أنه كان في ذهنه الفلسفة والمنطق أنّا نجده يستشهد برأي ابن سينا في تعليل بحور الشعر، وزعْمه أنّ كلّ بحر مخصّص لغرض من

الشعر لا يعدوه إذ يقول: «ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يُقصدُ به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصَّغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصدُ بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزليّاً أو استخفافيّاً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطّائشة القليلة البهاء. وكذلك في كلّ مقصد. (...) وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه...».[1]

وقبل أن نناقش حازماً نودّ أن نبديَ عَجَبَنا من استشهاد هذا المنظّر للشعريّات برأي الفيلسوف ابن سينا دون أيّ ناقد عربيّ شغل نفسه بنقد الشعر وتخصّص فيه كقُدامة مثلاً، وذلك على الرغم من أنّه قد يكون من أوائل من عرَض لتعليل مُلاءمة الإيقاع، أو عدم ملاءمته للغرض المتناوَل فيه... فهل يجوز أن يستشهد ناقدٌ أدبيّ في قضيّة أدبيّة، خالصة الأدبيّة، برأي فيلسوف يشتغل بالمعرفة العليا، وينظّر تنظيراً تجريديّاً للميتافيزيقا؟

---

[1] م. س.، ص. 266.

وأمّا عن تعليل مُلاءمة الأوزان للأغراض الشعريّة فإنّا لا نتفق مع الشيخ في ذلك جملة وتفصيلاً، لأنّه حكم، في رأينا، أُقيم على أساس غير سليم. وكيف فاته أن يستعرض مجموعة من أشعار العرب فيما تناولتْ من أغراض موحّدة، تحت أشكال إيقاعيّة مختلفة: خذ لذلك مثلاً الرثاء، وخذْ مثلاً لذلك، تارة أخرى، ثلاثة شعراء من أكبر الرّاثين في تاريخ الشعر العربيّ:

أوّلهم الخنساء حين ترثي أخاها صخراً في إيقاع شعريّ خفيف يصلح للغناء بيسر، وهو قولها:

أعينيّ جودا ولا تجمُدا   ألاَ تبكيانِ لصخر النّدى؟

وتتناول رثاءه في إيقاعٍ آخرَ أرصنَ وأرزن، وأوزن وأثقل، فتقول:

وإنّ صخراً لمولانا وسيّدُنا   وإنّ صخراً إذا نشتو لنحّار

في حين نجد متمم بن نويرة في رثائهِ مالكاً أخاه يختار إيقاعاً ثقيلاً، وفخماً رصيناً، هو من البحر الطويل، إذ يفتتح مطوّلته العجيبة بقوله:

لَعَمْري وما دَهري بتأبين هالكٍ   ولا جَزَعاً ممّا أصابَ فأوجعا[1]

ولعلّ الذي يلائم مُلاءمة حقيقيّة، إذا لم يختلف معنا النّاس، إيقاع الرثاء ما رثى به أبو ذؤيب الهذليّ بنيه في عينيّته العجيبة التي مطلعها قولُه:

---

[1] يراجع نصّ هذه القصيدة في المفضّليّات للفضل بن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم الكوفي، الضبّيّ، ص. 264- 270.

أمِن المنون وريْبِها تتوجّعُ؟ والدّهرُ ليس بمُعْتِبٍ من يجزَع [1]

ولو جئنا نتابع مرثيّة أبي الطيب المتنبي في أخت سيف الدّولة لاختلف الأمر عمّا سبق، إذ آثر إيقاع البسيط:

يا أختَ خيرِ أخٍ، يا بنتَ خيرِ أبٍ كنايةً بهما عن أشرف النّسب [2]

إنّ الذي يتتبّع أشعار الشعراء العرب، على مدى ستّة عشر قرناً، لا ريب في أنّه يقتنع بأنّ ما قرّره حازم القرطاجنّي عن شعريّة الإيقاع في الشعريّات العربيّة لا ينبغي أن يكون قولاً فصْلاً في هذه المسألة، فقد يتّفق أن يوافق الإيقاع الغرض المتناوَل، وقد لا يتّفق. ثمّ ما ذا كان يريد بالإيقاع الفخم، والإيقاع الطّائش؟ فقد ألفينا أبا العتاهيّة يمدح بإيقاع كإيقاع الحديث اليوميّ، وهو يمدح الخليفة المهديّ، ومع ذلك قال بشّار لأشجع السُّلَميّ، الشاعر المعروف، وكان جالساً بجانبه وهو يسمع أبا العتاهية يُنشِد:

أتتْهُ الخلافةُ منقادةً إليـه تجـرّر أذيـالَها

فلم تكُ تصلحُ إلاّ له ولم يـكُ يصلح إلاّ لَها

ولو رامها أحدٌ غيرُهُ لَزُلْزِلتِ الأرضُ زِلزالَها

---

[1] أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليّين، ص. 1. ووردت القصيدة أيضاً في مختارات الضبي تحت رقم 126، بتحقيق أحمد محم شاكر وعبد السلام محمد هارون، نشر دار المعارف بالقاهرة، 1964.

[2] المتنبي، ديوانه، بتحقيق عبد الرحمن البرقوقي، 1. 215، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، (د. ت).

- «انظرْ، ويحك يا أشجع، هل طار الخليفة عن عرشه»؟![1]

فهذا الشعر من حيث إيقاعُه من البساطة بمكان، ولا نعرف شاعراً امتدح خليفةً بمثله قبل أبي العتاهية أو بعده، ومع ذلك لم يخرج أحدٌ من مجلس المهديّ من الشعراء بجائزة سواه.[2] أم كان القرطاجنّي يرى أنّ مثل هذا الإيقاع هو من الفخامة والرصانة بمكان؟ أم إنّ مقام الخليفة المهديّ لم يكن من الفخامة والجلالة ما كان يحمل الشعراءَ على اختيار الإيقاع الملائم لأشعارهم ليُلقُوها في مجلس الخليفة تفخيماً لمكانته من وجهة، وطمَعاً في الجائزة السنِيّة من وجهة أخرى؟

إنّا لا نحسب أنّ الميزان العروضيّ يخضع خضوعاً كاملاً لِما كان يرى القرطاجنّي؛ بل الأمر في ذلك قد يتوقّف على طبيعة اللّحظة التي يقع فيها الإلهام الشعريّ للشاعر من وجهة، ولِمَا كان يتمثّله في ذهنه من أشعارٍ محفوظة، منسيّة أو غير منسيّة، في ذاكرته الحيّة، أو في ذاكرته الميتة، من وجهة أخرى... وإلاّ لكان النقّاد حدّدوا قائمةً من البحور لا يقال الشعرُ عليها إلاّ في المدح، وأخرى لا يقال الشعر عليها إلاّ في الوصف، وأخرى لا يقال الشعر عليها إلاّ في الرثاء، وهلمّ جرّاً؛ ولكان إذن

---

[1] أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان، وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، 1. 221- 222، تحقيق إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، (د. ت.، كتبت المقدمة سنة 1968).

[2] ينظر م. س.، 1. 222.

لكلّ عرض من الأغراض الشعريّة شكلٌ إيقاعيٌ مسبق يفرض الشاعرُ عليه شعره فلا يعدوه... وإذن، فأين حرّيّةُ الإبداع؟!

وعلى أنّ أبا هلال العسكريّ كان سبق القرطاجنّي إلى تقرير الرأي في هذه المسألة، حين حاول أن يربط البحور بالأغراض الشعريّة المتناولة فيها، فقال: «وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضرِ المعانيَ التي تريد نظمَها فكرَك، وأخطرْها على قلبك، واطلبْ لها وزناً يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها. فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى؛ أو يكون في هذه أقربَ طريقاً، وأيسرَ كُلفةً منه في تلك. ولأنْ تعلُوَ الكلامَ فتأخذَه من فوقُ فيجيءَ سلْساً سهْلاً، ذا طلاوة ورونق؛ خيرٌ مِن أن يعلُوكَ فيجيءَ كَزّاً فِجّاً، ومتجعِّداً جِلْفاً».[1]

فهذا الكلام بادِي الوضوحِ في أنّه كان يخوض في صميم العلاقة التي يمكن أن تربط الإيقاعَ الشعريَّ بالغرض، أو الموضوعَ المعالَج فيه. ولم يكن الأقدمون توصّلوا بعدُ إلى استعمال مفهوم الإيقاع الذي كان يمثّل لديهم في مجرّدِ الوزن.

والحقّ أنّ القرطاجنّي ناقد كبير، وقد عرض كثير من النّاس لآرائه بالبحث والنّقاش،[2] وما جئناه نحن هنا لا يعدو أن يكون تكملةً لِمَا أردناه من متابعة سريعة لرؤية النّقاد العرب الأقدمين إلى مفهوم الشعريّات العربيّة، وإلاّ فلنا بحث مسهب

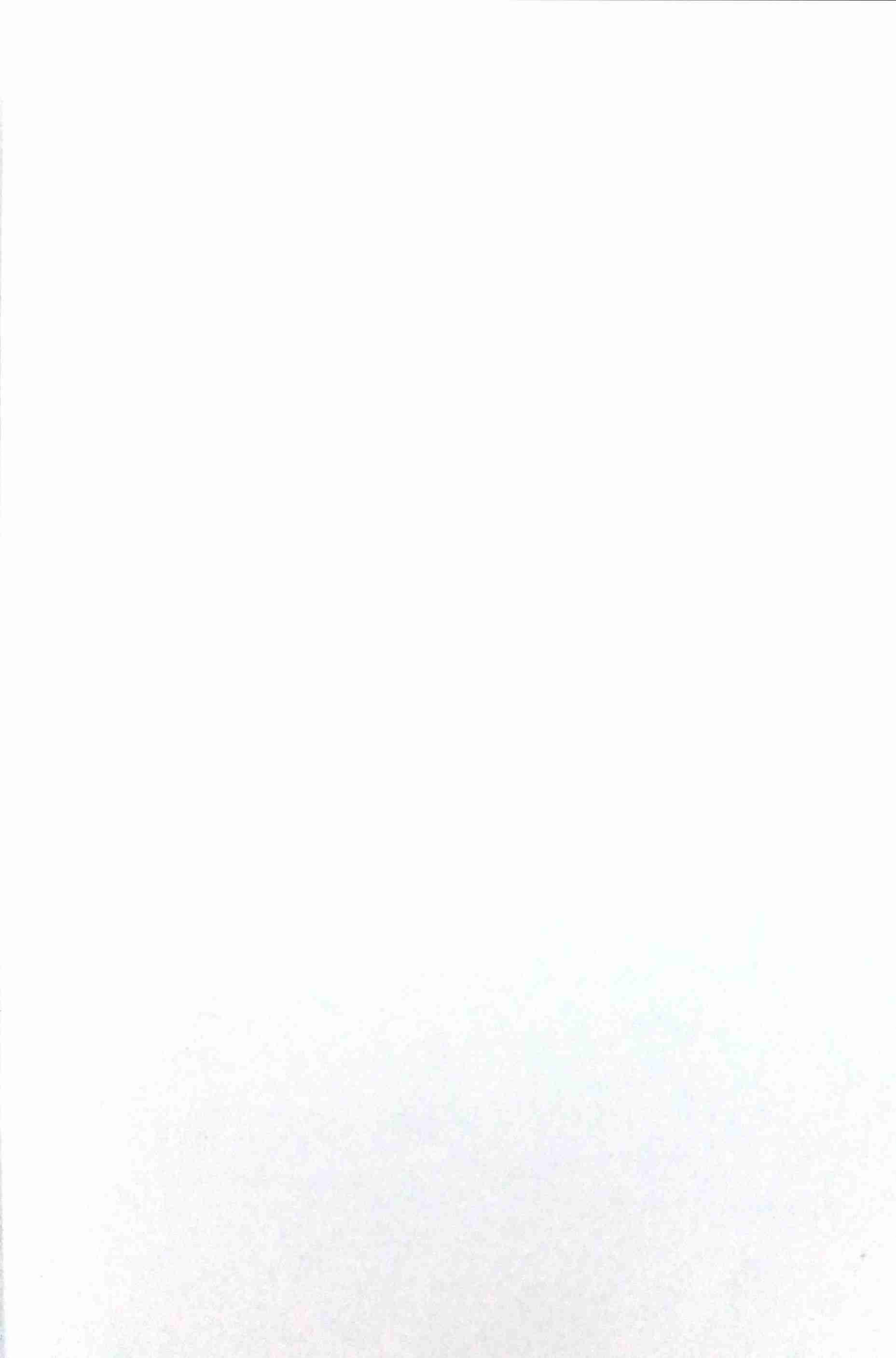
[1] أبو هلال العسكريّ، م. م. س.
[2] ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت.

عن هذه المسألة في غير هذا المقام. غير أن الذي نختم به هذه الفقرة، أنا، ولنكرر ذلك والأمر لله تعالى، لسنا معجبين بالجهد الفكري الذي أنفقه حازم في التنظير للشعر من وجهة نظر في أغلبها فلسفيّة منطقيّة لا ترتبط بنظريّة الشعر إلاّ قليلاً. ولذلك تظلّ الأعمال النّقديّة التي كتبها كلٌّ من ابن سلاّم الجمحيّ، وابن قتيبة، وقدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلويّ، وعليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ، وابن رشيق القيروانيّ، في رأينا، هي أكبر الأعمال النقديّة في التراث العربيّ الإسلاميّ، من حيث يمثّل عمل حازم خروجاً عمّا كان مألوفاً في النّقد بإخراجه من الأدبيّة والتجانُف به نحو المنطق والفلسفة.

الفصل الثاني

مفهوم الشعريّات في الفكر النّقديّ الغربيّ

-مسارات متجددة-



وإنّا حين نقول «الشعريات في النقد الغربي»، فإنما ينصرف كلامنا، كما هو بادي الدلالة، إلى أهل الغرب جميعا، من الأمم الراقية، والشعوب المتطوّرة على عهدنا هذا، ثقافياً وتقنولوجياً معاً، كالألمانيّين والرُّوس والفرنسيّين والإنجليز والأمريكيّين والإيطاليّين، وحتّى الهولنديّين (سپينوزا (Spinoza)... ولو نجيء إلى ثقافات كلّ هؤلاء نتابع فيها مفهوم الشعر، ومن ثمّ نظريّة الشعريّات، أو (La poétique, poetics) بالمعنى الذي تقصّدناه من اصطناعه في عنوان هذا الفصل، لأفضى بنا الأمر إلى كتابة مجلّدات، ولاسْتغرق ذلك منّا زمناً قد لا تسعُه إلاّ الأعمارُ الطّوال. ولذلك سنعمِد إلى تقديم مجرّد نبذةٍ من هذه الثقافة النظريّة الواسعة الغِنَى، الغزيرةِ المْأدَّةِ، عن جماليات الشعريّات (وقد قصدْنا إلى اصطناع هذين المصطلحين، هنا، جمعاً، لا إفراداً). وسيكون ذلك من خلال متابعة بعض الكتابات المدبَّجة باللّغة الفرنسيّة حيث إنّ الثقافة الغربيّة في أغلبها هي ذاتُ مصدرين اثنين مركزيّين هما الثقافة الإغريقيّة، والثقافة اللاتينيّة. ثمّ يقع التصرّف، أثناء ذلك، في مصدريْ هاتين الثقافتين بطبْعِهما بطابَع الخصوصيّة الوطنيّة لدى كلّ ثقافة، في ضوء الفلسفات الأوربيّة الحديثة مثل: الكانطيّة والهيجيليّة والمْاركسيّة والسّپينوزيّة والدَّريديّة... (نسبةً إلى كانط، وهيجل، وماركس، وسپينوزا، ودريدا). ولذلك لا تكاد تجد اختلافاً كبيراً في فلسفة الرؤية إلى

المفاهيم الجوهريّة في هذه الثقافات المتعدّدة في أشكالها. والموحّدة في أهمّ مصادرها وخلفياتها. ومن ثمّ في مضامينها ومَراميها أيضاً. والذي جعل هذه الثقافاتِ المتعدّدة تنصهر فيما بينها انصهاراً منسجماً إلى درجة الاندماج، في بعض أطوارها، على الرغم من اختلاف لغاتها وقوميّاتها أصلاً. أنّ الغربيّين يترجمون من الكتب المنشورة، على عهدنا هذا، مثل ما يؤلّفون أو أكثر من ذلك كثيراً، فلا يكاد يظهر كتابٌ ذو أهمّيّة في بلد من بلدانهم، أو حتّى ذو أهمّيّة محدودة، حتّى يُترجَم إلى عامّة اللغات الأوربيّة الأخرى، فيطّلعَ عليه عشرات الملايين، وفي بعض الأطوار مئات الملايين، من القرّاء بعد شهور قِصار. فهذا الجيش من القرّاء وهم يلتهمون، بنهَم شديد، كلّ ما تقذفه إليهم المطابع هو الذي أسْهم في بلورة هذا الانسجام في السلوك الثقافيّ الغربيّ: فالقراءة لدى أهل الغرب مثل الصلاة لدى أهل الشرق: أولئك يقرءون، وهؤلاء يصلّون، حذوَ النّعل بالنّعل. ولذلك نستطيع أن نقرأ باللّغة الفرنسيّة وحدَها، مثلاً، كلّ الكتابات الأوربيّة الكبيرة فنقرأ الإيطاليّ أمبرتو إيكو (Umberto Eco, 1932)، والهولنديّ سپينوزا (Baruch de Spinoza, 1632-1677)، والألمانيّ كانط (Emmanuel Kant, 1724-1804)، والألماني الثاني هيجل (Georg Wilhem Friedrich Hegel, 1770-1831)، والبريطانيّ رسل (Bertrand Russell, 1872-1970) والألمانيّ الثالث إدمون

هيسرل (Edmond Husserl, 1859-1938)، والألمانيّ الآخر كارل ماركس (Karl Marx , 1818-1883). والأمريكيّ كلود- ليفي سطروس (Claude-Levi Strauss)، والروسيّ الأصل، الأمريكيّ الجنسيّة رومان ياكبسون (Roman Jakobson, Moscou 1896- Bos-ton 1982)، وسوَاءَهم من كبار المفكِّرين والمنظِّرين في مجالات المعرفة الإنسانيّة المختلفة في العصور الأخيرة. وذلك ما جئنا نحن حين أزمعنا على كتابة هذا الفصل، فقد انطلقْنا من اللّغة الفرنسيّة نقرأ بها عامّة المكتوبات الأوربيّة الأخرى، بفضل ترجمتها إلى هذه اللّغة. وعلى أنّا لا نريد أن ننزلق إلى علم الاجتماع الثقافيّ في الغرب، فإنّما تلك سيرة أخرى!...

وإذا كنّا رأينا اختلافَ النّقّاد العرب الأقدمين من حول مفهوم الشعريّات واضحاً لا يكاد يُشْكل، وبسيطاً لا يكاد يَبين، بل إنّ الآخِرَ منهم كان ينسِج على ما قال الأوّل، دون أن يُحيل عليه بالتقييد على كلّ حال، فإنّ الأمر يختلف لدى الفرنسيّين، بحكم حيويّة ثقافتهم، وانفتاح فكرهم على الحوار الفكريّ، اختلافاً كبيراً. وركْحاً على ذلك، فإنّ المَفْهَمَةَ تتّخذ لديهم سبيلين اثنتَين، غالباً: سبيلاً تمثُل في التساؤل والتفلسف ولا تكاد تقدّم للبحث شيئاً إلاّ إثارة القلق المعرفيّ في العقل، والحضّ على اكتساب المعرفة النظريّة بإعمال الفكر، وصقْل الذهن - كما سنرى في تعريف پول فاليري،

مثلاً، للشعر، ولِما يُطلَق عليه «الشعريّ» أو (Le poétique) (بإيراده في صيغة المذكّر في لغتهم): وسبيلاً أخرى تمثّل في التعريف والتقييد المدرسيَّيْن الصارمين.

ذلك، وإنّا نودّ أن نتناول في هذه الدراسة معالجة المنظورات التي كان ينظر منها المفكّرون الغربيّون ونقّادهم إلى مفهوم الشعريّات. وقد ألفيناهم في هذا الأمر صنفين اثنين: أُولي الرؤية التقليديّة إلى مفهوم الشعر (Notion de Poésie)، وهؤلاء كانوا ينظرون إلى هذا المفهوم، كما سنرى، على أنّه أنواعٌ ثلاثةٌ: ملحميّ، وغنائيّ، ودراميّ، وهم ينتمون إلى القرون الأولى من عصر النهضة. يضاف إلى ذلك، الشروطُ الأدبيّة القاسية التي كانوا يشترطون مثولَها في النسْج الشعريّ الذي يُقرّون بجماليّته وجَودته ورقيّه، مثل رِفْعة اللّغة وجمالها وأناقتها، ومثل الاستعانة بأضرُب الاستعارة والمجاز لتحسين النسج الشعريّ، كما سنرى... وكأنّ هؤلاء لم يكونوا يختلفون عن أبي عليّ أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي المتوفّى سنة 421 للهجرة، حين كان يتحدّث عن الأبواب السبعةِ لعَمود الشعر العربيّ في مقدّمة شرح حماسة أبي تمّام[1]...

ومن الآيات على ذلك قولُ الأديبة الفرنسيّة السيدة دي ستايل (Mme de Staël, 1966-1817) التي كانت ترى أنّ

---

[1] ينظر المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1371- 1951.

«الشعر يجب أن يكون مرآة أرضية للألوهية، ويعكس الألوان والأصوات والإيقاعات، وكلّ أنواع جمال الكون».[1] فهذا التعريف على جماله، وعلى ما فيه من نزعة صوفيّة، يكرّس المفهوم التقليديّ للشعريّات بحيث تنهض على جمال التعبير، وأناقة اللّغة، وصخَب الموسيقى، وثراء الإيقاع. ولم يكن العرَب يرون الشعر، في الحقيقة، إلاّ شيئاً من نحو ذلك.

وفي حين كان باسكال (Blaise PASCAL, 1623-1662)، يتساءل، وذلك بحكم منظوره المتّسم بالنزعة الفلسفيّة إلى الأشياء والقيم والمفاهيم معاً عن: أين يكمن المتاع الفنّيّ الذي يلازم الشعر؟ كان يرى فولتير (François Marie Arouet VOLTAIRE, 11694-1778) أنّ الشعر هو البلاغة المنسجمة. وأمّا ليتري (Maximilien Paul Émile LITTRÉ, 1801-1881) فكان ينظر إلى الشعر نظرة تقليديّة خالصة، وذلك بحكم عنايته بفقه اللّغة ومعاني ألفاظها، حين يعرّف الشعر على أنّه مجرّد «فنّ تأليف الكتب بالأبيات الشعريّة»(!).[2] وتتوزّع حقول الشعر بالقياس إليه، على الملحمة، والغنائيّة، والدراما. كما تنصرف إلى الموادّ التي تشكّل مضمونه من مدنّسة أو دنيويّة (Profane)، ومقدّسة (Sacré)، ونظْميّة أو تعليميّة (Didactique).[3] ولم يكن

---

[1] **Mme de Staël, De l'Allemagne; II, XIII.**
[2] **Cf. Yvon Belaval, Encyclopædia universalis, Poésie.**
[3] **Ibid.**

الشعر في الحقيقة، في المفهوم الكلاسيكي الغربي، إلاّ بعض ما كانهُ في مفهوم قدماء النقّاد العرب.

ويتساءل إفون بيلافال (Yvon Belaval) عن مفهوم الشعر فيقول: إنّه يتكفّل بأن يقول لنا شيئاً طوراً، ويتكفّل بأن يُغنّينا طوراً آخرَ: وفي الحالين معاً يبلّغنا وجداناً ويُلقّنُناهُ: فكيف يتأتّى الشعر؟ وما هذا الوجدان الذي يصوّره لنا تصويراً؟[1] فكأنّ بيلافال كان يريد أن يتناول في هذه المقولة وظيفة الشعر الجماليّة لا مفهومه، وأنّ لَمِن وظائفه إمتاعَنا، والتّعبيرَ عن وجداننا.

وأمّا الأديب الإيكوسي روبير ستيفنصون (Robert Stevenson, 1850-1894) فقد كان ينظر إلى الشعر، بحكم موقعه التاريخيّ في الزمن، هو أيضاً، نظرة تقليديّة لا تكاد تختلف عن نظرة قدامة بن جعفر وابن رشيق. أم أليس هو الذي كان يرى أنّ القصيدة الجميلة إنّما تكمن خصائصها الفنيّة في «الانسجام الإيقاعيّ، والميزان العروضيّ، والقافية، والعناية بالنّغم الموسيقيّ، والفزَع إلى اللّغة المجازيّة»؟[2] فروبير ستيفنصون يحصر مفهوم الشعر، إذن، في خمسة مكوّنات. وهو يقترب، كما أسلفنا القول، من منظور قدماء النقّاد العرب إلى

[1] Idem.
[2] R. Stevenson, in Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage, p. 209, Ed. du Seuil, Paris, 1995.

مفهوم الشعر. وإذا كان العرب لم يشترطوا في مفهومه الميزان العروضيّ فلأنّهم كانوا يرون أنّه من المعلوم بمكان في ركن التّعريف، ولا مدعاة لإثقال حدّ الشعر به، لأنّ التّقفية لا توجد إلاّ في الشعر؛ وذلك حين أطلقوا على التقفية الماثلة في النثر الذي يعوّل على الإيقاع مصطلح «السّجع»، فميّزوا في البلاغة العربيّة بين التّقفيَتين الإثنتين: التقفية المتغيّرة التي لا تكاد تقوم إلاّ على وحدتين متتابعتين، ودون ميزان، إلاّ أن يكون ذلك مصادفة أو اتّفاقاً، ودون قصد ولا نيّة، والتّقفية الثابتة التي تشمل القصيدة كلّها مع الميزان العروضيّ.

في حين أنّ الصنف الآخر من النّقّاد، وهم الجدُد، وذلك انطلاقاً من منتصف القرنِ التاسعَ عشرَ خصوصاً، كانوا يرون أنّ تلك الرُّؤَى إلى مفهوم الشعر لم تعُد لائقة بتقاليد العصر التقنولوجيّ الذي اغتدَوْا يعيشونه، وأنّ المجتمعات التي أُنشئتْ لها تلك الفنونُ والكتاباتُ في أشكالها العتيقة والراهنة معاً (الراهنة بالقياس إلى زمنها، لا إلى زمننا) لم تعد لائقة بها، ولا متلائمةً معها؛ ولذلك فهُمْ في حِلٍّ من أن يتخلّصوا من تلك القيود الفنّيّة والتّقنيّة الثقيلة التي كان الكلاسيكيون يحيطون بهالتها الشعرَ، فلم يكن يتصدّى لممارسة كتابته إلاّ الخناذيذ والفحول. وقد تواضع النقّاد الجدُد حين أبقَوْا على مصطلح «الشعر»،[1] فقد كان يكفيهم ذلك إقراراً بفضل الأوائل!

---

[1] **Cf. Yvon Belaval, in encyclopædia universalis, Poésie.**

وقد تساءل أندري جيد (André Gide, 1869-1951)

في قلق معرفيّ بادٍ: أتريدون «تعريفاً جيّداً للشعر؟ إنّي لا أرى تعريفاً سليماً غير الذي يأتي: وهو أنّ الشعر يعمل على المضيّ نحو السطر قبل نهاية الجملة.»[1] ويبدو أنّ تعريف أندري جيد لا يختلف كثيراً عن رؤية العرب للشعر الكبير لديهم، هم أيضاً، وهو الذي يسبق لفظَه معناه، بل يُجتَزَأ منه بنِصفه، ولا يُحتاج إلى البيتِ كلّه.[2] بل ربما هو الذي يسبق عجزُه صدرَه، وقافيتُه عَروضَه، باصطلاح العروضيّين.

ولعلّ جان كوهن أن يكون من أفضل النقّاد الفرنسيين الذين تناولوا الشعريّات في أدقّ تفاصيلها، مركّزاً على المكوّنات الإيقاعيّة والدلاليّة، ومن ثَمّ الجماليّة لهذا المفهوم الأدبيّ: في وضوحِ رؤية، ودقّةِ تعبير، وصرامة منهج. ونترجم، فيما يلي، نصّاً قصيراً من مقدّمة كتابه «بنية اللّغة الشعريّة»[3] لنحاولَ رسْم صورة واضحة لمفهوم الشعر لدى النقاد الغربيّين الجدد. يقول جان كوهن:

«إنّ الشعريّات عِلمٌ موضوعُه القصيدةُ الشعريّة. وكان للَفظِ الشعر، في العهد الكلاسيكيّ، معنىً واضحٌ دون غموض. فقد كان معناه يحدّد جنساً من الأدب (Un genre

---

[1] A. Gide, Attendu que..., p. 167.

[2] ينظر أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 166 - 167، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947.

[3] سمعت بأنّ هذا الكتاب تُرجم إلى اللّغة العربيّة في المغرب، ولكنّي لم أطّلع عليه.

(de littérature)، هو الشعر المتّسم، باصطناع البيت العَروضيّ. لكن الأمر تغير اليوم، لدى الجمهور المثقّف على الأقلّ، فاتّخذ هذا اللفظ لنفسه معنىً أوسع؛ وذلك بعد وقوع تطوُّرٍ يبدو أنّه ابتدأ مع ظهور الرُّومَنْسِيّة (Le romantisme)(...). إنّ مصطلح الشعر مرّ أوّلاً بتحوّلٍ يمثُلُ في الانتقال من العلّة إلى التّأثير، ومن الموضوع إلى الذّات. وكذلك اغتدى مفهومُ «الشعر» (Poésie) هو الانطباعَ الجماليّ الخاصّ الذي ينشأ عن فعْل الشعر. وانطلاقاً من ذلك أصبح من الشائع الحديثُ عن «عاطفة» أو «وجدانٍ شعريّ».[1]

ولعلّ أهمّ ما يمكن الخروج به من حديث جان كوهن أنّ الرّومنسيّة هي التي كانت وراء التحوّلات الكبرى للشعريّات، شكلاً ومضموناً، لأنّها نقلتْ مسار الشعر من العلّة التي كانت الكلاسيَّة (Le classicisme) تعلّل بها الأشياء التي كانت تُخضعها لمنطق العقل، إلى فعْل التّلقّي وأثره الجماليّ في النّفس على الوجه الطّبيعيّ؛ فلم يعُد العقلُ هو الْحَكَمَ الْتُرْضَى حكومَتُه، بل كان الوجدانُ والعاطفة هما اللّذَيْنِ يتمّ الاحتكامُ إليهما، بإلغاء سلطان العقل على الشاعر والقارئ جميعاً.

[1] J. Cohen, Structure du langage poétique, p. 7, Flammarion, Paris, 1966.

وكان كوهن يرى أنّ اللّغة الشعريّة، كما هو معروف، تُحلّل في مستويين اثنين: مستوىً صوتيّ، ومستوى دلاليّ. وإذا كان اللسانيّاتيّون يتمثّلون «الدّلاليّ» بالمعنى المعجميّ، فإنّا، يقول كوهين، نريد أن نمنح هذا الإطلاق هنا، موقّتاً، معنىً أوسعَ، بحيث يستطيع أن ينصرفَ أيضاً إلى المدلول النحويّ.

إنّ الشعر يتعارض مع النثر بخصائصه الماثلة في المستويَين الاثنين السّابقين. والخصائص ذواتُ الصّبغةِ الصوتيّة قد وقع تقنينُهُنّ وتسميتُهُنّ، وانتهى الأمر. ذلك بأنّه يُطلَق على مصطلح «بيت»: كلُّ شكلٍ من اللّغة شِقُّه الصوتيّ يحمل هذه الخصائص التي لا تزال تشكّل، في الحقيقة، بالقياس إلى الجمهور، معيارَ الشعر.[1]

وواضح من عَرْض جان كوهن:

1. إنّ الشعر أوّلاً يأتي مناقضاً للنثر، وهذا المفهوم متداوَل بين النّاس منذ الأزل، وفي جميع الآداب الإنسانيّة؛ ذلك بأنّ «الاختلاف بين النثر والشعر طبيعة لسانيّاتيّة (De nature linguistique)، أي شكليّة»؛[2]

2. إنّ من أهمّ ما يميّز بين الشعر والنثر هو المستوى الصوتيّ، بحيث يتميّز الشعر بالقعقعة الصوتيّة المتجسّدة في تماثل الميزان العروضيّ، وفي القافية، وفي استثمار كلّ

---

[1] Ibid., p. 9.
[2] Id. p. 199.

الخصائص الصوتيّة الأخرى (ولا نريد أن نعرض في هذه الحيثيّة للخصائص الفنّيّة الأخرى التي تميّز جنس الشعر التقليديّ: كخصوصيّة اللّغة، والاشتمال على الصورة الشعريّة، وهلمّ جرّاً)؛

3. إنّ الجمهور، بحكم أنّه تعوّد على شكلٍ من النسَج اللغويّ موروثٍ، قد فتح عينيه عليه منذ العصور الموغلة في القِدم، يحكم بشعريّة هذا النسج، أو عدم شعريّته، انطلاقاً من هذا المعيار المأثور الذي يقوم على مستويين اثنين، ولا يحاول أن يجاوزَ ذلك إلى ما وراءهما من الآفاق والحدود، فإنّما البحث في ذلك لا يعني إلاّ النّقّادَ المتخصّصين، والشعراء المبدعين.

في حين أنّ جان پول سارتر (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) كان يرى «أنّه لا أحَدَ أجملُ قولاً من مالارمي، وأنّ الشعر هو محاولة سحريّة لتكونَه، ولكنْ بالتلاشي المرتعِش للّفظ، وفيه: وذلك بمزايدة الشاعر على عَجْزه التعبيريّ، حين يجعل الألفاظ مجنونة (...). إنّ الغاية الكبرى من الشعر الفرنسيّ، منذ مالارمي [Stéphane Mallarmé, 1842-1898] إلى السرياليّين، هي، كما أتمثّلها في نفسي، هذا التدمير الذاتيّ الذي يتسلّط على اللّغة»[1].

ولعلّ هذا الكلام أن لا يعنِيَ شيئاً كبيراً، باستثناء الصياغة الشعريّة الجميلة، في رأينا؛ ذلك بأنّ الشاعرَ لا يسمح

[1] J. P. Sartre, Situations, III, p. 247.

للغته الشعريّة أن تدمّر نفسَها بنفسِها، بل يسعى إلى حملها على أن تبني نفسَها بنفسِها. ذاك ما نراه، نحن على الأقلّ، عن هذه المسألة اللّطيفة. فكلّ النّاس، في استعمالاتهم اللّغويّة اليوميّة، هم عالةٌ على الشعراء يقتبسون من لغتهم، وينسجون على منوالها. فلا يُعقل أن يكونوا هم أوّلَ من يأتون إلى تلك اللّغة فيدمّروها تدميراً. وبمَ يعبّر الشاعر، حينئذ، إذا دمّر لغته، وأنهكها، أو أفناها، أو تركها هي تدمّر نفسَها، بنفسها، وذاك أسْوأ وأنكأ لها؟ أليس الشعراءُ هم أشدَّ النّاس حبّاً للغتهم وعنايةً بها؟ فكيف، إذن، يقتل امرُؤٌ من النّاس أحبَّ شيءٍ إلى نفسه؟

وإنّ الشاعر الكبير إذا جرُؤَ على الخروج عن مألوف الاستعمال اللّغويّ، بحمْل لغته على الأسْلَبة في فوج عميق، وفضاء سحيق، أو إقسارها على الخروج على نظامها المألوف بالالتحاد إلى انتهاك نظامها الشائع باصطناع لغة انزياحيّة، ومجازيّة، وسَواءِ ذلك من المكوّنات الشكليّة للشعريّات؛ فذلك كلّه هو من قَبيل الانزياح الذي ينتهك حرمات اللّغة فيحملها على أن تخرج من جِلدها، وأن تتنكّر لدلالتها المعجميّة الميتة لتُنشئَ خلْقاً جديداً من المعاني، وتبتكرَ أشكالاً قشيبة من الأَسْلَبة، فتجملَ وتقوى: فهل كلُّ ذلك، إذن، هو هدْمٌ للّغة، أو بناء؟ أو هو تقويض لها، أم تَطْنيبٌ، على حدّ تعبير أبي الطّيّب؟

ولعلّ جان كوهن هو الذي يوضّح هذه المسألة التي أشار إليها سارتر حين يقرّر أنّ «الشعر بالقياس إلينا ليس هو نثراً،

مضافاً إليه شيءٌ ما: ولكنه ما يكون ضد النثر. ويبدو الشعرُ، تحت هذا المظهر، كأنّه سلبيّ كلّه، بل كأنّه شكلٌ من أشكال الأعراض التي تتسلّط على اللغة. غير أنّ هذه المرحلة الأولى تنشأ عنها مرحلة أخرى، وهذه إيجابيّة: ذلك بأنّ الشعر لا يقوّض بنية اللّغة العاديّة إلاّ من أجل إعادة تطْنيبها على مستوىً أعلى»[1].

فكأنّ تقويض البنية (La déstructuration) الذي يتحدّث عنه سارتر وكوهن قد يكون القصدُ منهُ هو الانزياحَ اللّغويَّ في الكتابة الشعريّة، وهو الذي يسعى إلى توتير اللّغة، وإلى انتهاك نظام الأَسْلَبة المألوف فيها، والخروج إلى النّاس بشكل أسلوبيّ بمقدار ما هو قائم على انتهاك النّظام العامّ للنسج اللّغويّ، بمقدار ما هو مثير للانتباه، ومقبول في ذوق التّلقّي العامّ، وذلك على نحو لا يلبث أن يغتديَ جميلاً مألوفاً حين يشيع بين القرّاء. ذلك بأنّ الشاعر إذا ظلّ محافظاً على بنية اللّغة الشعريّة المألوفة بين النّاس جميعاً، فقد لا ينكرون عليه ما يكتب لهم، ولكنّهم لا يهتزّون له طرَباً، ولا ينزعجون له في الوقت ذاته، فكأنّه لا هو قال، ولا هم سمِعوا! وإنّما الكتابة لذْع وإزعاج، إن لا تَكُ، قبل ذلك، تصويراً وإمتاعاً. وعلى أنّ

[1]. J. Cohen, Op. cit., p. 51.

خرق نظام اللغة، بوعي فنّيّ طبعاً، وليس بجهل قواعدها، لا يكفي لكتابة الشعر.[1]

ويعرض كوهن لقضيّة لم تزل تثير النقّاد فتراهم يختلفون من حولها، ويتردّدون في الحكم لها، أو عليها. إنّها «قصيدة النثر» أو «Poème en prose»، فيقول: «إنّ لفظ «شعر» هو نفسه لا يخلو من غموض. أرأيت أنّ وجود التعبير الماثل في «قصيدة النثر» أذهبَ، فعلاً، عن هذا اللّفظِ تلك الدّقّةَ التي كانت خالصة له، والخاليَة من أيّ غموض حين كان يستميز بشكله المقفّى. (...) لقد كان «شعراً» كلُّ ما كان متطابقاً مع قواعدِ التقطيعِ العروضيّ. في حين كان «نثراً» هو كلُّ ما لم يكن كذلك شأناً.

ويرى جان كوهن أنّ قصيدة النّثر تشتمل على مستوىً واحدٍ من اثنين، فهي ناقصة الشعريّة (La poéticité)، إذ تُهْمل المستوى الإيقاعيّ فتجتزئ بالمستوى الدلاليّ مما يجعلها لا تمتنع من أن نطلق عليها مصطلح: «القصيدة الدّلاليّة». ذلك بأنّها تُهمل المستوى الصوتيّ فتذَرُه غيرَ متناوَلٍ. ويقسّم الشكليْنِ الشعريّيْن الاثنين: الموزونَ، والمنثورَ أربعةَ أقسام: شعراً منثوراً، وهذا خالٍ من الإيقاع مشتمل على الدلالات؛ وشعراً موزوناً، وهذا مشتمل على الإيقاع الصوتيّ، خالٍ من الدلالات معاً؛ وشعراً تامّاً (Poésie intégrale)، وهذا مشتمل على الإيقاع الصوتيّ

---

[1] **Ibid., p. 201.**

والدلالات جميعاً: ونثراً تاماً (Prose intégrale)، وهذا خالٍ من الإيقاع الصوتيّ ومن الدلالات أيضاً.[1]

ويعلّق كوهن على هذا التقسيم فيزعم أنّه أدرج «النثر التامّ» في تقسيمه الرباعيّ على أساس أنّه هو الوحيدُ الجدير بأن يطلَق عليه النثرُ، بالتعارض مع الشعر التامّ، أو الشعر فقط![2]

في حين يرى جان كوهن، من وجهة أخرى، أنّ تواتر الانزياح في اللّغة الشعريّة لا يمكن أن يبرهن على أنّه يشكّل الشرط الشعريّ الضروريّ والمقنع معاً. ولكي نبرهن بأنّه من الضرورة بمكان، علينا أن نُثبتَ بأنّه لا يوجَد شعرٌ دون انزياح؛ ولكي نبرهنَ على أنّه مُقْنِع كافٍ، فعلينا أن نُثبت بأنّه لا يوجد انزياح دون شعرٍ.[3]

والحقّ أن كتاب جان كوهن، في نظريّة الشعر، ولو من وجهة نظرٍ بنَويّة فقط، هو كتاب ممتع، ونافعٌ كلّ النفع في الدراسات الشعريّة الحداثيّة، في الوقت نفسه.[4]

وأمّا فاليري (Paul Valéry,1871-1945) فقد كان مفهوم الشعر بالقياس إليه هو أنّا نطلق صفة «الشعريّ» (Le

---

[1] Cf. Ibid., p. 9-10.

[2] Cf. Id., p . 11.

[3] Id. p. 199-200.

[4] قيل لي: إنّ هذا الكِتاب ترجم إلى العربيّة، ولكنّي لم أطلع على هذه الترجمة إن كانت قد كانت فعلاً. وكلّ ما أخشاه أن لا تكون من المتعة والسلاسة والوضوح والدّقّة جميعاً، فتعكس سيرة هذا الكتاب الممتع. وهو من بين الكتب التي كان أستاذي أندري ميكائيل وجّهني إلى قراءته، في لقاء معه بالكوليج دي فرانس في ربيع سنة 1976.

poétique) على أيّ شيء جميل نُحسه أو نراه، فنحن نستطيع أن: «نقول عن مشهد طبيعيّ: إنّه شعريّ كما نقوله أيضا عن مناسبة من مناسبات الحياة؛ كما قد نقوله عن شخص»[1]

كما كان أنّ الشعر في مفهومه الجديد يمكن أن يمثُل في ناطحات سحاب نيويورك![2]

وواضح أنّ هذا الشاعر الفرنسيّ المجدِّد كان يسعى، عن قصد، إلى إبعاد الشعر الجديد من الموضوعات التقليديّة التي ذكرتها السيدة دي ستايل وغيرها، فكأنّ كلّ ما على الأرض، في منظورات الشعراء الجدُد، يجوز أن يكون موضوعاً للشعر، حتّى لو كان مجرّدَ أبنيةٍ مُمَرَّدةٍ من الإسمنت المسلّح إذا تطاولتْ في الفضاء. ولكنّنا نلاحظ أنّ أثر النُّفوذ الأمريكيّ في ذهن فاليري كان بادياً، بل مستفحلاً، ولذلك لم يذكر أيّ ناطحة سحابٍ في العالم غيرَ ما يوجد في نيويورك منها! فكأنّه، من خلال قراءتنا هذه، كان الرجل يريد أن يُصرّ على ربْط هذا الشعر الجديد الذي كان في ذهنه بأمريكا وحدَها من دون العالمين! وإلاّ فقد كان يمكن أن يربطه بأيّ شيء جميل، أو

---

[1]P. Valéry, Propos sur la poésie, Pléiade, Paris, p. 1362.
ذلك، وإنّي كنت قرأت يوماً في مجلّة جزائريّة، في الأعوام الثمانين من القرن الماضي، صورة معلّمة فائقة الحسن والجمال وهي تشرح قصيدة لتلاميذها مكتوبة على السبورة، فنقلت صورتَها الفاتنة تلك المجلّة، وعلّقت بقولها: «قصيدة، تقرأ قصيدة»؛ وإذن، فما يقوله فاليري عن شخص جميل من الأشخاص، إنّما كان يقصد به غالبا إلى المرأة الحسناء، لأنّ الجمال موصوفة به النساء، أكثر من الرجال. فالمرأة إنّما كانت، لتكون جميلة.

[2] Cf. P. Valéry, Nécessité de la poésie, in Œuvres, t. I, p. 1386.

غير جميل، إلاّ بما ربطه به من تلك الناطحات التي لا شيء فيها غير الإسمنت والحديد، والتي ذهب أعلاها على كلّ حال!... ونحن صعدنا إلى سطح الأعلى من تلك الناطحات فلم نرَ إلاّ منظراً مقززاً منفراً، لا أشجار ولا اخضرار، ولا شيء ممّا يلهم الشعر ويحمل عليه، فكيف تكون بعرض أن تُلهم الشعر للشعراء، في رأي فاليري؟ إلاّ أن يكون شعراً يابساً كرميم الأموات، فنعمْ!

ويرى المنظّر الإنجليزيّ، تيري إكليتون (Terry Eagleton) أنّ لفظ «الشعر»، أو القصيدة، لم يعد يَصنع، ببساطة، المرجعيّةَ المُحِيلةَ على تقنيّة الكتابة: بل إنّه لَذُو آثار اجتماعيّة وسياسيّة وفلسفيّة عميقة.[1]

ويتبيّن من خلال بعض هذه الرُّؤى المختلفة إلى مفهوم الشعر أنّ النّقّاد الفرنسيّين، وغير الفرنسيين أيضاً من المنظّرين الغربيّين، - ولم نأتِ إلاّ بنماذجَ قصيرةٍ وقليلة، في الوقت نفسِه، من آرائهم- كانوا ينظرون إلى الشّعر باختلاف متباعد، وفي معظم الأطوار لم يكونوا يعرّفونه تعريفاً مدرسيّاً صارماً، كما جاءت ذلك السيدة دي ستايل، ولكنْ تعريفاً أدبيّاً ينطلق من رُؤاهم الفلسفيّةِ إلى الحياة... ولذلك نجد گوتيي (Gautier de Coincy, 1177-1236) حين يتحدّث عن الشعراء يقول:

---

[1]Cf. Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires, Une introduction, p. 19. Traduit de l'anglais par Maryse Souchard, P U F, Paris, 1994.

«وكذلك هم الشعراء. وإنّ أجمل الشعر هو ما لمّا يكتبوه».[1]

فإذا كان أجمل الشعر هو ما لَمّا يكتبوه، فإنّ كلّ ما كتبوه من شعر، منذ الأزل، هو ليس بشيء، لأنّ الذي هو شيءٌ حقّاً لا يزال في ضمير العَدَم، أي غيرَ مكتوب...

والحقّ أنّ الأدباء الجدُد، شعراءَ ونقّاداً، غالَوْا في رؤاهم الجديدةِ إلى الشعر حتّى كادوا يرفضون كلّ الأشكال والمفاهيم التقليديّة التي كانت سادتْ على مدى بضعة قرون، ولذلك جاءوا إلى الشعر فأخرجوه من جنسيّته التي كان يتجنّس بها، فاغتدى أيّ شيءٍ من الكلام، يكتبه صاحبه كيفما اتّفق له، ثم يزعم للنّاس أنّه يكتب لهم شعراً جديداً، واللّه فعّال لما يريد! ولم يعودوا يَنْشُدون الموضوعات التي كانت توصَف بالشعريّة (Les thèmes dits poétiques) مثل موضوعات الْحُبّ، والبحر، والموت،[2] ولا يَحْفِلون بها، فكان رَمْبُو (Arthur Rimbaud, 1854-1891) لا يزال ينادي بهذه العبارة: «يجب أن نكون حداثيّين».[3] كما انتقل من الأشكال الشعريّة العتيقة إلى الأشكال الجديدة يصطنعها، ويدافع عن اصطناعها. ولعلّ ذلك يمثُل في نصّه الذي يحمل عنوان: «موسم في الجحيم»،[4] وهو النصّ الذي ظهر سنة 1873. وهو نصّ

---

[1] Grand Robert, Poème.

[2] Cf. Michelle Bloch, La poésie, in Littérature et genres littéraires, p. 188-190, Larousse, Paris, 1978.

[3] Ibid., p. 189.

[4] العنوان باللّغة الفرنسيّة: «Une saison en enfer».

غريب وعنيف معاً، فقد سخر فيه رمبو من نفسه، نفسها، فكان شبيهاً بالشاعر العربيّ القديم أبي مُليكة جرْول بن أوس الملقّبِ الحطيئة الذي كان سبقه إلى هجاء وجهه وأمّه، وكلّ مَن صادفه في سبيله فظنّ أنّه قصّر في حقّه! ...[1]

إنّ الشاعر الفرنسيّ، منذ ظهور رمبو، بدأ يبحث، باهتمام أدنى، عن إبداع شيء جميل يتلاءم مع المعايير الجماليّة، أي يتلاءم مع متطلّبات الشعريّات، فاغتدت غايته أن يمرّر «الشعريَّ» بموازنة العلاقة المُثْلى بين الحياة والكتابة، وبين الشّعريِّ (Le poétique) والقصيدة (La poésie).[2]

ويتساءل إفون بيلافال (Yvon Belaval) عن مفهوم الشعر فيقول: إنّه يتكفّل بأن يقول لنا شيئاً طوراً، ويتكفّل بأن يُغنّيَنا طوراً آخرَ: وفي الحالين يبلّغنا وجداناً ويُلَقِّنُنَاهُ: فكيف يتأتّى الشعر؟ وما هذا الوجدان الذي يصوّره لنا تصويراً؟[3] فكأنّ بيلافال يريد أن يتناول في هذه المقولة وظيفة الشعر لا مفهومه، وأنّ من وظائفه إمتاعَنا، والتّعبيرَ عن وجداننا.

في حين كان يرى شاعر آخر يعدّ من أكبر المجدّدين في تاريخ الشعر العالميّ، وهو شارل بودلير (Charles Baudelaire, 1821-1867) أنّ الشعريَّ هو نصفُ الفنّ، وذلك في معرض حديثه عن الحداثة الشعريّة وهو يقول: «إنّ

---

[1] ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 238- 245، دار الثقافة، بيروت، 1964.

[2] Cf. Michelle Bloch, op. cit. p. 196.

[3] Ibid.

الحداثة هي المتحوّل، والمُعْرِض، والمحتمل (Le contingent) والحداثة بعدُ هي نصف الفن الذي نصفه الآخر هو الأزلي، والدّائمُ الثبوت (L'immuable)».[1] وتعلّق مشال بلوش على هذه المقولة البودليريّة فترى أنّ «هذا النّصف الأوّل للفنّ ليس إلاّ الشعريَّ (Le poétique) الذي سيكون هو اليوميّ الذي يغيّر وجهه بالنظرة، أو يُؤْخَذ كما هو في الخطاب الذي يفجّر الخطاب العاديّ».[2]

ويتوقّف الفيلسوف الفرنسيّ الآخر نيكولا مالبْرانش (Nicolas MALEBRANCHE, 1638-1715)) لدى الإجابة عن السؤال الأوّل فيقرّر أنّ «الخلْق» (La création)[3] الشعريَّ يظلّ لغزاً محيّراً بحيث إنّا لا ندري كيف تأتينا الأفكار؟[4] والحقّ أنّ هذا التساؤل الفلسفيّ لا صلة له بمفهوم الشعر الذي نعالجه في هذا الفصل، فمالبْرانش بحكم تفكيره

---

[1] Ibid., p. 189.

[2] Id.

والعبارة الأخيرة أخذتْها الكاتبة من جان- كلود رنارد دون أن تذكر المصدر الذي كتبه هذا الناقد!

[3] يتحرّج بعض النقّاد العرب المعاصرين، ومنهم نحن، في اصطناع مصطلح الخلق الذي جاء مقابلا للفظ الأجنبيّ الشائع في الاستعمال بكثرة كثيرة، وهو: «La création» على أنّ الخلق يتفرّد به الله تعالى. غير أنّ الله أيضا هو بديع السموات والأرض، إذا أطلقنا على هذا المعنى «الإبداع»؛ وهو المنشئ إذا أطلقنا عليه «الإنشاء»، وهو من إطلاق النّقاد القدماء... وحتّى إذا أطلقنا على هذا المعنى «الإيجاد»، فإنّ الإيجاد، إيجاد شيء من عدَم، فكيف يقال؟! وعلى أنّ النّاس يصطنعون الإنشاء والإبداع دون تحرّج دينيّ، في حين أنّهم يتحرّجون حين يتمحّض الشأن للفظ «الخلق» الذي لا يراد به إلا ابتكار جنس من الكلام غير مسبوق على مثال. فالله يخلق الكائنات ويبدعها، والبشر يخلقون كلاما ينسجونه من اللغة الموجودة في المعاجم؛ وشتّانَ ما بين خالق السموات والأرض، وبين من ينسج كلاما قد يكون جميلا جليلا، كما قد يكون رديئا سخيفا.

[4] Cf. Ivon Belaval, in id.

الفلسفيَ لا يتساءل عن ماهية الشعريات من حيث هي فنّ يصوّر ويمتع، ولكن من حيث هي أفكارٌ ومعانٍ... وذلك ما كان جاءه حازم القرطاجنّي الذي أسهب في التنظير لنظريّة المعنى، ولم يكتب عن جماليات الشعر إلاّ قليلاً.[1]

ويبدو أنّ الأفكار التي كان أبو عثمان الجاحظ يتحدّث عنها بشيء من المبالغة البادية، والزَّعْم الْمتبجّح؛ وأنّها لا تزال تنهال على وهْم العربيّ حين يتناول الكلام انهيالاً، وتنثال عليه انثيالاً، بألفاظها ونسوجها، ليستْ من البساطة التي كان الجاحظ يتصوّرها عليها، وإلاّ كان النّاس جميعاً اغْتدَوْا فلاسفةً ومفكّرين ومنظّرين. ولذلك نجد مالِبْرانش يَحَارُ حَيرةً سامدة في شأن الْمَأْتَى الذي تأتي منه الأفكار. وكأنّ هذه الأفكار تشبه اللّغة الأمّ التي يتعلّمها الطّفل وعمرُه ثلاثُ سنوات، أو نحوها، في حين أنّ الشخص الرّاشد، الناضجَ العقلِ، إذا أراد أن يتعلّم لغة أجنبيّة ظلّ دهراً طويلاً يحاول ذلك، وقد لا تكاد تتأتّى له بالسهولة التي يريدها منها...

وعلى أنّ تساؤُل مالبرانش، هو أيضاً محيّر، لأنّ الرجل هنا يتساءل عن مأتى الأفكار، وكأنّ الشعر فلسفةٌ خالصة، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك منذ حين، أو كأنّه تنظيرٌ مطلق، من حيث كان يجب أن يتساءل عن مأتى الصُّور الشعريّة، والنسوج

---

[1] ينظر حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، 1986.

اللّفظيّة، ولا سيّما منها الانزياحيّة التي تنتهك نظام اللغة العادية على الأقلّ،[1] فلا يزيدها ذلك الانتهاكُ إلاّ حلاوة وطلاوة، وبهاءً وجمالاً.

في حينَ أنّ رومان ياكبسون، الرّوسيّ الأصل، الأمريكيّ الجنسيّة، (Roman Jakobson, 1896-1982) قد يكون معدوداً في القلائل الذين أثاروا سؤالاً منهجيّاً مباشراً عن ماهيّة الشعر فتساءل: «ما الشعرُ»؟[2] وكأنّه يوازي في مُساءلته هذه جان بول سارتر حين تساءل يوما ما: «ما الأدب»؟

ولكنّ ياكبسون لم يستطعْ أن يُجيب عن هذا السؤال المباشر بإجابة مباشرة أيضاً، بل ألفيناه يسلك لذلك طريقاً ملتوِياً، فيقول: «إذا شئنا أن نعرّف هذا المفهومَ[3] فيجب علينا أن

---

[1] Cf . J. Cohen, op. cit., p. 199.

[2] رومان ياكبسون، ثماني قضايا عن الشعريّات (Huit questions de Poétiques)، ص. 31 وما بعدها. ونصّ سؤاله بالترجمة الفرنسيّة: «Qu'est-ce que la poésie ?». هذا، وقد ترجمَ الأستاذان محمد الوليّ ومبارك حنوز بعض فصول هذا الكتاب، وصدر بالمغرب (توبقال، الدار البيضاء 1988) تحت عنوان: «قضايا الشعريّة». ونشر مضمون هذا الكتاب أصلاً بالإنجليزيّة تحت عنوان: «Poetry of grammar and grammar of poetry». ولذلك وقع التركيز في الترجمة العربيّة التي تحتاج الآن إلى مراجعة على «شعر النحو ونحو الشعر» خصوصا.

[3] يقصد به مفهوم الشعر. وعلى أنّ كثيراً ما يقع الخلط بين مصطلحين متقاربين متداخلين إلى حدّ ما، في العربيّة واللغات الأجنبيّة معاً، في الاستعمال الأكاديميّ المعاصر، وهما المفهوم، والتصوّر، أو «المُتَصَوَّر». غير أنّ الجنوح إلى اصطناع «المفهوم» الذي يقابله في الفرنسيّة «Notion» هو أكثر شيوعا في الكتابات الفكريّة الأوربيّة من «المتصوّر» الذي يمكن أن يقابله بالفرنسيّة والإنجليزيّة معاً (مع اختلاف في النطق طبعا): «Concept». ويقول روبير نادو (Robert Nadeau) عن ذلك: «كثيرا ما يُصطنَعُ المفهوم مرادفا للمتصوّر. ويبدو أنّ الاستعمال الفلسفيّ الراهن، أثناء ذلك، يمحّض المفهوم للفكر المجرّد العميق. وكذلك يقال دون تمييز (Indifférem-ment) بينهما: متصوّر العدالة، أو مفهوم العدالة. ولكنْ يقال: متصوُّر (أو فكرة) الحصان، أكثر مما يقال: مفهوم الحصان».=

نعارضه بما ليس شعراً. ولكن ليس من اليسير تحديدُ ما ليس بشعر، اليوم».[1]

وإنّا نلاحظ أنّ هذا التعريف لا يحمل معنىً من الكلام معقولاً مقبولاً، من الوجهتين المنطقيّة والمعرفيّة جميعاً: لأنك أن تعرّف الشيءَ بضدّه دون أن تعرّفَه هو أوّلاً، فليس يُفضي ذلك إلاّ إلى تعميق الغموض، وتكريس الإبهام. فإذا شئنا أن نعرّف الشعر بضدّه فلا مناصَ من تعريف الشعرِ نفسِه أوّلاً، لكي تتبيّنَ لنا ماهيّةُ (La quiddité) ضدّه: أرأيت لو أنّ قائلاً قال: لكي نعرّف النّور يجب علينا أن نعارضه بما يضادّه في المعنى، فيغتديَ المعرَّفُ، أو المرادُ تعريفُه على الأصحّ، مسكوتاً عنه. وإذا كان الظّلام هو ما يناقض النور في منظومة المعاني لدى البشر، فما أيسرَ مثولَ متصوَّر «النور» في الأذهان! لكن أن نأتي إلى مفهوم معقّد في الثقافة الإنسانيّة المعاصرة، فلا هو واضح المكوّنات، ولا هو متّفَقٌ عليه في معجم النّظريّات، شرقاً وغرباً، وقديماً وحديثاً، وخصوصاً بعد أن خالجته أشكال جديدة من

R. Nadeau, Vocabulaire technique et analytique de = l'épistémologie, p.448., P U F ; Paris, 1999.

[1] Roman Jakobson , Huit questions de poétiques, p. 31, Editions du Seuil, Paris, 1977.

هذا، وقد لاحظنا أن ياكبسون، بحكم أصله الروسيّ، وبحكم أنّ لغته الأمّ هي الروسيّة، وقف معظم مكوّنات هذا الكتاب الصغير الحجم، على كلّ حال، على نماذج من الشعر الروسيّ، بل ربما كان يدفعه الحنين الوطنيّ إلى الحديث عن روائيّين روس أيضاً... وقد اطّلعنا على ترجمة الوليّ وحنّوز لهذه الجملة التي استشهدنا بها في صلب البحث فألفيناهما ترجماها: «ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم (الشعر) أن نعارضه بما ليس شعراً. إلاّ أنّ تعيين ما ليس شعراً ليس، اليوم، بالأمر السهل»، قضايا الشعريّة، ص. 9. ولا يوجد تعارض بين ترجمتنا، وترجمتهما، ولكن اختلاف في الصياغة.

الكتابة كلّها يدّعي أنّه هو الشعر ولا سواء غيرَه هو، ثمّ يقال لنا من بعد كلّ ذلك: علينا أن نضربَه بما يناقضه لكي نفهمه. فهذا ممّا يعسر تقبّلُه في التصوّر، ويعْتاصُ توهُّمُه في الأذهان. وزاد من إلْواءِ تعريف ياكبسون للشعر حين آثرَهُ بما يزيدُه إشْكالاً واعْتِياصاً، وهو القول بأنّ ما ليس بشعرٍ لا يمكن قولُه! فلَكأنّ كلّ ما على الأرض شعرٌ، أو لكأنّ كلّ ما على ظهرها ليس شعراً، أيضاً، في الوقت ذاته! فليس على الله بمستنكَر، لدى ياكبسون، أن يغتديَ النّاس جميعاً شعراءَ، أو لا يغتدُوا جميعاً أيضاً شعراء، فالأمران سِيَّانِ!

وليس أغمضَ من هذا التعريف إلاّ قولُه عن مفهوم الأدبيّة: «إنّ موضوع العلم الأدبيِّ ليس الأدبَ، ولكنِ الأدبيّةَ».[1] فإذا كان موضوعُ علمِ الأدب ليس هو البحثَ في الأدب نفسِه، ولكنْ في أدبيّته، فإنّ المعضلة الكبرى هي: ما هذه الأدبيّة؟ وكيف نعرّفها تعريفاً صارماً لا يأتيه الإشكال من بين يديه ولا من خلفه؟ وكيف نهتدي السبيلَ إلى مَعالمها فنَميزَها؟ وكيف نتّفق على الْتِماسها في الكتابة الأدبية، ونحن نَضِلّ السبيل إلى موطنها ضَلالاً؟ وما مقدارُ الحدودِ المشتركة من الاتّفاق بين النّقّاد لكي يقولوا بها، فيَميزَ النّاسُ بين الأدب الذي هو بأدبيّةٍ مُوقَنٍ بها، وبين الأدب العاري، أو الذي لا أدبيّةَ فيه إطلاقاً؟

---

[1] R. Jakobson, in Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage , Littérarité.

ولقد زاد قولَ ياكبسون سوءاً تعليقُ گريماس وكورتيس على مقولته (وهذا التعليق يورده مشال اريفي على أنه من كلام ياكبسون، وهذه مشكلة أخرى) إذْ قالا معلِّقيْن: «أي ما يسمح بتمييز ما هو أدبيّ، من غير ما هو أدبيّ». [1] فتساؤُلنا الذي يبدو منطقياً، في رأينا نحن على الأقلّ، هو ما الوسيلةُ العلميّة الصارمة التي تظاهرنا على استِمَازَةِ الأدبيّ، من غير الأدبيّ من زخرُف القول، وإبداع الكلام؟... أم أصبح مفهوم العلم الذي اصطنعه رومان ياكبسون وهو بالحرف والنّصّ: « La science littéraire»، [2] إن كان قاله فعلاً (إذا راعينا مسألة الترجمة من الإنجليزيّة إلى الفرنسيّة)، هو مجرّدَ رجْمٍ بالغيب، وتساؤُلاً في الفراغ، وتعويلاً على الانطباع الأدبيّ الذي كان الأجداد، أحسن الله إليهم، يصطنعونه في تذوّقهم الأدبَ، وفي الحكم بأدبيّته، أو بعدم أدبيّته، أيضاً؟ فأين هي المعايير العلميّة والموضوعيّة الصارمة التي تتيح لنا تحديدَ ماهيّة هذه الأدبيّة (Littérarité) في الأدب، ومن ثمّ ماهيّة الشعريّة (Poéticité)

---

[1] Ibid.

[2] وسنرى أنّ ما أورده گريماس وكورتيس على أنه تعليق على مقولة ياكبسون منهما، أورده مشال أريفي بين علامة التنصيص، على أنه لياكبسون. وإنه لأمر محيّر حقاً أن يقع التلاعب بكلام العلماء، وفي مثل هذا المستوى من التنظير في علوم الأدب. ونحن مع الأسف، لم نتمكن من الاطلاع على أصل مقولة ياكبسون باللغة الروسيّة التي لا نحذقها على كلّ حال. ولكنْ كان يمكن أن نتظاهرَ ببعض الزملاء في قسم اللغة الروسيّة لكي يقضوا لنا في هذا الأمر...

إنّ أريفي لا يذكر، في الحقيقة، من هذا العلم المزعوم الذي ذكره گريمس وكورتيس شيئا، وإنما يذكر ما نصّه: «موضوع الدراسة الأدبيّة»، فهو يذكر الدراسة الأدبيّة، لا العلم الأدبيّ. والمزعج في ترجمة گريماس وكورتيس أنهما لم يقولا: «علم الأدب»، ولكنهما قالا: «العلم الأدبيّ»، وهو ما نستركه استركاكاً.

في الشعر، ما دام لا الشعرُ، ولا ما ضدُّ الشعرِ أيضاً، خضعا لتعريف منهجيّ دقيق؟...

وعلى أنّ گريماس وكورتيس خَدَجَا، فيما يبدو، مقولة ياكبسون حيث إنّ مِشال أريفي (Michel Arrivé) ذكر هذه المقولة بدقّة وتفصيل أوضح، وباختلاف في النّصّ، فأثبت أنّ مقولة رومان ياكبسون التي كتبها عام 1921 هي كما يأتي: «إنّ موضوع الدراسة الأدبيّة (وليس «العلم الأدبيّ» كما في ترجمة گريماس وكورتيس) ليست الأدبَ كلّه، ولكنْ أدبيّتَه (Literaturnost)[1]، أي ما يجعل منه عملاً أدبيّاً»[2].

والحقّ أنّ ياكبسون لم يُعرفْ بشيء مثلَ ما عُرف بهذه المقولة. وقد يبدو لنا أنّ النّص الذي أورده مشال أريفي قد يكون أدقّ وأوضح، ولكنّه يظلّ، مع ذلك، غيرَ ذي قيمة نظريّة ما دام ياكبسون لم يحدّد المعايير الصارمة التي يتمّ الاحتكام إليها فيه، لتصنيف العمل الإبداعيّ إمّا على أنّه أدب، وإمّا على أنّه غيرُ أدبٍ؛ وذلك بما يشتمل، أو بما لا يشتمل، عليه من أدبيّة.

---

[1] اللفظ من اللغة الروسيّة، مما يدلّ على أنّ أصل النّصّ كان ياكبسون كتبه بالروسيّة، وقد كان يكتب بثلاث لغاتٍ على الأقلّ: الروسيّة، والإنجليزيّة، والتشيكيّة.

[2] **R. Jakobson , La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, p.134, Hachette universitaire, Paris, 1982.** ذلك، وإنّا لم نطّلع على مصدر مقولة ياكبسون، ولكن تضافر ناقدين كبيرين في إدراجها دليل على وجودها، على الرغم من أننا ألفينا اختلافاً في الشّاهدَين. ولعلّ ذلك يعود إلى عدم الدّقة في نقل النص من الإنجليزيّة إلى الفرنسيّة.

ويقرّر رومان ياكبسون حقيقة الشعر التقليدي في العهدين الكلاسيكي والرومنتيقيّ، فيقول: «إنّ قائمة الموضوعات الخالصة للشعر كانت محدودةً جداً. ولْنذكُر المتطلّبات التقليديّة (التي كانت موضوعاتٍ للشعر): القمرَ، والبحيرة، والعندليب، والجلاميد، والزهرة، والقصر (...). كلاّ، وإنّ أيّ شاعر اليوم هو كمثل العجوز كارامازوف [الذي كان يرى أنْ]: «لا وجودَ لنساءٍ دَميمات»! وإذن، فلا وجود، لطبيعةٍ ميتة أو فِعْل، أو مَشاهد أو فكْر، فتكونَ، في الزمن الراهن، خارج مجال الشعر. فمسألة الموضوع الشعريّ، هي اليوم، إذن، دون موضوع».[1]

ويمضي ياكبسون في إصراره على انفتاح كلّ المجالات للموضوعات الشعريّة المعاصرة بحيث إنّ أيّ شاعر في حِلٍ من أن يتناول أيّ شيء يراه ملائماً لشعره، فلاحظ أنّ الحدود التي كانت تفصل ما بين العمل الشعريّ، والعمل غيرِ الشعريّ (ونلاحظ أنّ المقولة التي نقلها كلّ من گريماس وكورتيس وأريفي هي مشابهة لهذه الفكرة المطروحة هنا، فلَكأنّ ياكبسون كان يؤمن بهذه النظريّة غير المكتملة فكان لا يزال يردّدها تَرْداداً) هي أقلُّ استقراراً من حدود الأراضي الإداريّة في بلاد الصين (!)[2]

[1] R. Jakobson, op. cit. p. 31-32.
[2] Cf. R. Jakobson, id. p. 33.

والحقّ أنّ هذا المذهب الذي ذهب إليه رومان ياكبسون لا يخلو من مبالغة، وربما من مغالاة: فإذا كان الشعر في العصور الغابرة، ومنها عصرَا الكلاسيّةِ والرُّومَنْسِيّة، كان يتناول موضوعات بأعيانها، فلم يكن محرّماً عليه، أثناء ذلك، أن يتناولَ ما شاء اللّه له أن يتناول من الموضوعات على وجه الإطلاق. بل إنّ أوائل العرب أنفسَهم كانوا يقرضون الشعر، في شكل أبياتٍ ومقطّعات، للتعبير عن وجدانهم وهواجسهم كما ثبت ذلك لدى قدماء النّقّاد، فقد ذكر محمّد بن سلاّم الجمحيّ أنّه «لم يكنْ لأوائل العربِ من الشعر إلاّ الأبيات يقولها الرجل في حاجته».[1] وليس هناك أوسعُ من الحاجة في الحياة وأعمّ انتشاراً، كما أنْ ليس هناك أقدر النّاس على التعبير عن هذه الحاجة كالشعراء. وإذن، فقد كانت الحاجة مفتوحةً لدى الشعراء منذ القِدم، ونحن هنا نصرف الوهم إلى قدماء الشعراء العرب خصوصاً، فكان الواحد منهم يعبّر عن حبّه وكرهه، وغضبه وشوقه، كما يعبّر عن حزنه، والتّياعه، كما كان يُعجبه المنظر الجميل فيصفه، ويُفْتَن باٰخدّ الصّقيل فيتغزّل به... كانت موضوعات الشعر مفتوحة الأبواب، ولم يكن محظوراً على الشعراء أن يتناولوا منها ما يشاءون. وإذا كان شعر المدح

---

[1] ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 26. تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعوديّة بمصر، القاهرة، (دون تاريخ). وقد نقل هذه المقولة نفسَها ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء»، 1. 48 (طبعة بيروت، دار الثقافة، 1964) حيث يقول: «لم يكن لأوائل الشعراء إلاّ الأبياتُ القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة».

والهجاء، والغزل والرثاء، هو الذي طغا وانتشر. فليس يعني ذلك أنّ الشعراء كانت ألسنتهم تُقطع حين كانوا يتناولون موضوعات أخر بسيطة من يوميّات الحياة. وهذه دواوين الشعراء، ومجموعات الشعر، تشهد بذلك...

وإذا كان ابن رشيق يزعم أنّ «أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف»، [1] فإنّ ذلك لا يعني أنّ أبواب الشعر الأخرى كانت مغلَقةً لا تُفتح، ومحظورةً لا تُباح. ومن عجب أن لا يذكر ابن رشيق غرض الرثاء وهو أشرف الشعر موضوعاً، لأنّه قد ينضح بالصّدق والوفاء. ولعلّه جاء ذلك على أساس أنّ بعض النقّاد كان يضمّ الرثاء إلى المدْح، مع أنّ المدْح للأحياء الذين يسمعون، والرثاء للأموات الذين لا يسمعون. وإدراج الرثاء تحت تصنيف المدح هو قد يكون سوءَ فهْمٍ لماهية النّوعين معاً. وتوجد قصائد رثائيّة في الأدب العربيّ هي في الشعر من عيون العيون.

وإذن، فإنّ ما زعمه ياكبسون يجب أن ينصرف إلى الأشكال أكثر ممّا ينصرف إلى المضامين. فالأشكال الشعريّة هي التي كانت العقبةَ الكأداء في وجوه الشعراء القدماء فلم يكونوا قادرين على الخروج عنها، ولا الثورة عليها، حتّى جاء العصر الحديث فحرّرهم من تلك القيود، ولو أنّ ذلك لم يكن نهائياً، ولا اتّفق عليه جميع النقّاد والمبدعين...

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1. 120.

ويتساءل ميشونيك (Meschonnic) عن علاقة الشعر باللّغة التي ينتسج منها، فيقول: «إذا كانت اللّغة مصنوعة من السّمات، فهل الشعر - الذي يتمّ عملُه داخل اللّغة- هو أيضاً مصنوعاً من السّمات؟»[1] وهو تساؤل لا يعني شيئاً كبيراً في رأينا، لأنّ اللّغة مصنوعة، أو مركّبة، أصلاً من السمات الصوتيّة (أصوات الحروف التي يتكوّن منها اللّفظ). ولمّا كان الشعر مصنوعاً من الألفاظ منسوجاً منها، وليس من ألوان الرّسّام، ولا من أنغام الموسيقار، ولا من حركة الراقص: فهذه الألفاظ هي سمات للمعاني التي تظرِفها. ولا يمكن أن يكون الفرع من غير أصله.

وأمّا ميكائيل ريفاتر (Michael Riffaterre) فكان يرى أنّ «اللّغة الشعريّة تختلف كلّ الاختلاف عن الاستعمال اللّسانيّاتيّ المشترك، وهو ما يعرفه أدنى القرّاء إلماماً، بالفطرة. وأمّا ما يعود إلى معرفة أيّ شيء يمثُل فيه هذا الاختلاف تدقيقاً: فإنّ هذا يغتدي، حينئذ، أقلّ وضوحاً. غير أنّ فطرتنا، هنا أيضاً، تَشي لنا بأنّ الشعر يقول شيئاً، وهو إنّما يريد أن يقول شيئاً آخرَ. ذلك بأنّ الشعر يعبّر عن الأفكار والأشياء بكيفيّة ملتوية. ويصدق ذلك حتّى على الوصف الأكثر طبيعيّةً، فإنّه ليس مجرّدَ ملْفظٍ بسيط للفعل (Un simple énoncé de

---

[1] **Meschonnic, Le signe et le poème, I, p. 18.**

fait) : بل إنّ هذا الوصف يمثّلُ كأنّه شيء جماليّ للدّلالات الإيحائيّة الوجدانيّة».[1]

والحقّ أن ميكائيل ريفاتر يركّز تركيزاً منهجيّاً على مفهوم اللّغة الشعريّة، ومن ثَمّ على مفهوم الشعر الذي ينتسج منها، مما يُفضي بنا إلى استخلاص ثلاثة عناصرَ نظريّة من نصّه:

1. تختلف اللّغة اللّسانيّاتيّة المشترَكةُ المعانِي عن اللّغة الشعريّة؛ فكأنّ ريفاتر كان يريد إلى الخامِ من اللّغة المعجميّة التي هي ميراث مشترَك، ومِلْك مشاع بين المتعاملين اللّغويين، في أيّ لسان من الألسُن البشريّة. فالاستعمال الشعريّ هو الذي يمنح اللّغة المعجميّة دلالة إيحائيّة جديدة. وهذا من المعلوم، كما يلاحظ ذلك ريفاتر نفسُه، بمكان. وعلى أنّ بعض النّقّاد الفرنسيّين كان يرى أنْ لا وجود للغةٍ معجميّة، أي لا وجود لمعاني الألفاظ في المعاجم، وإنّما تغتدي ألفاظُ اللّغة المعجميّة ذاتَ معانٍ حين يستعملها المستعمل في حديثه، ومن ثمّ يدبّج بها الشاعر قصيدته. فكأنّ الشعر هو الذي يمنحها دلالة الحياة. ويضرب إفون بيفال مثلاً بقول الشاعر الفرنسيّ ألفريد دي ميسي (Alfred de Musset, 1810-1857):

---

[1] M. Riffaterre, L'illusion référentielle (الوهم المرجعيّ), in Littérature et réalité (الأدب والواقع), p. 91, Editions du Seuil, Paris, 1982. (والنّصّ من ترجمتنا).

«وكذلك اليونان أمّي، وحيث العسلُ اللّذيذ، هناك اليونان»![1]

فيلاحظ أنّ الشاعر يقصد بلفظ «اليونان» المكان والأصل، أو الجغرافيا والأمّ، ويقصد بلفظ «العسل» إلى السائل الحلو الذي يُفرزه النحل في الخليّة ولبن الأمّ. في حين أنّه يقصد بلفظ «اللّذيذ»، أو «الحلو» المذاق المسكّر والسعادة والهناء في الوقت ذاته.[2]

غير أنّ السؤال الذي يظلّ قائماً هل كانت هذه الألفاظ منفصلة عن معانيها الأولى في صلب المعجم، وهل لفظ «العسل» في المعجم يعني «الحنظل» في أصله، مثلاً؟ أو الحنظل يعني العسل في مذاقه، أصلاً؟ وإنّما المعاني المجازيّة (اليونان: المكان+ الأم؛ العسل: المذاق الحلو المعروف + لبن الأمّ؛ الحلو: المذاق المسكّر+ الهناء) التي شحن الشاعر بها لغته كانت زائدة عن المعاني الأصليّة في اللّغة المعجميّة التي كانت، فأضيفت إليها، ولكن بأن تظلّ خالصة لمعاني هذا النّصّ وحدَه، وظلّت، محتفظة بها. أي أنّ العسل إذا صادفناه في نصّ شعريّ آخر فإنّه سيعني معنىً آخر غير هذا غالباً. غير أنّ معنى العسل يظلّ بالقياس إلى المعجم أبداً على معناه الأوّل الثابت الذي يقع منه المنطلَق إلى الدّلالات الشعريّة الجديدة التي لا تُغلق آفاقُها، ولا

---

[1] A. de Musset, in Yvon Belaval, Poésie, in Encyclopædia universalis.
[2] Ibid.

تنهي حدودها؛ فيكون مصدراً للمعاني المنبثقة عنه، أو المرجع الثابت، في الانزياح اللغويّ، الذي هو سيرة شعريّة...

ولو جئنا نمثّل بالشعر العربيّ من مثل قول أبي تمّام:

السَّيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ   في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللَّعِبِ

لخرجْنا عن الطَّور، وتجانفْنا إلى الإيغال: فالكتُب، هنا، هي غير الكتب بالمعنى المعجميّ، و«حدّه» غير الحدّ، وأنباءً، أو إنباء، غير ما يراد بهما في أصل المعجم. غير أنّ هذه الألفاظ تظلّ قائمة المعاني الأصليّة في المعجم لا ينازعها في ذلك منازع، وما يخرج به عنها الشاعر ليس إلاّ إثراءً لها. أو قل، إن شئت، ليس إلاّ لغة خصوصيّة تنصرف إلى لغة شعره وحدها.

فذلك، إذن، ذلك.

2. من العسير تحديد موطن الاختلاف الدّلالي، بلْهَ تعليله؛ بل يظلّ ذلك غيرَ دقيقِ المُثول. وربما استدعى شيئاً من اصطناع الذوق وهو من قبيل الانطباع، ولم يعد في النّقد الجديد مقبولاً؛ أو اصطناع التّأويل، وهو من قبيل التطبيقات السِّيمَائيّة.

3. إنّ الشعر الرّفيع في كلّ زمان ومكان، وفي كلّ الآداب الإنسانيّة، لا يودّ أن يبوح بما يريد أن يقول؛ وعلى القارئ، و/ أو المتلقّي، أن يبحث عن الدّلالة الحقيقيّة للشعر بعيداً عن القصد القريب، فهو لا يعبّر تعبيراً مباشراً عن الأشياء المتناوَلة فيه. فإن جاء ذلك انقلب إمّا إلى النظميّة المْقيتة، وإمّا إلى النثريّة الرّتيبة، وكلاهما مسترذَل فيه. ويثير ميكائيل

ريفاتر هنا مسألة «المسكوت عنه»، أو (Illocutoire) في النصّ الشعريّ، وهو من قبيل التّداوليّة الخالصة.

ولا يبتعد جان كوهن (Jean Cohen) عن بعض ذلك حين يقرّر أنّ الشعر يجب أن يتموقعَ في منتصف الطّريق بين الفهم، وعدم الفهم.[1] فالشعر بالقياس إليه، لا ينبغي له أن يكون محلوقاً عارياً، كما لا يكون لا مستغلقاً غامضاً. ويعود كوهن إلى تناول هذه المسألة في آخر كتابه المحال عليه، بكيفيّة عرَضيّة، فيصدر جملة من الأحكام (نقول: «الأحكام» وإن رغِمَتْ أنوف الحداثيّين الذين يزعمون أن لا حكم في النقد الجديد!):

- الشعر لا يدمّر اللّغة، ولكنْ يبنيها؛
- إنّ عبثيّة الشعر ضروريّة له، ولكنّها لا تمثُلُ فيه سُدىً؛
- إنّ المعنى في الشعر مفقود موجود في الوقت ذاته.[2]

فالغموض جميل في الشعر (وهو ما يعبّر عنه كوهن بالمعنى المفقود الموجود في الوقت ذاته)، ما استطاع القارئ أن يهتديَ إلى فكّ ألغازه أو بعضها على الأقلّ، فإن عجز عن ذلك كلّ العجز، واغتدى لديه مُلغزاً مُعْضلاً لا يهتدي فيه إلى وجه، ولا ينتهي منه إلى فهْم، استوتْ صفته في الرّداءة فاغتدى

---

[1] Cf. J. Cohen, op. cit. , p. 100.
[2] Ibid., p. 202.

كالشعر العاري، حذو النعل بالنعل! وإذن، فليس الشعر الحقّ أن يكون مطلق الاستغلاق المُلغز، ولا مطلق المباشرة العارية.

ولولا أنّا نخشى أن نُتّهم بالتعصّب لكنّا زعمنا أنّ تعريفات النقّاد العرب القدماء للشعر ربما تكون أرصن من هذه التعريفات الغربيّة التي أتينا على كثير منها في هذا الفصل. وكلّ ما في الأمر أنها كانت قليلة، وأنّ بعضها كان مأخوذاً عن بعضها الآخر.

ومن الذين جدّدوا في مفهوم الشعر بشعرهم، وليس بتنظيرهم، وكان تأثيرهم عالمياً، الشاعر الفرنسيّ بودلير (Charles Baudelaire, 1821-1867) بديوانه العجيب «أزهار الألم»[1] (Les Fleures du Mal, 1857) الذي حوكم من أجله قضائياً، وذلك حيث إنّ الشعر، كما يلاحظ كلود پشْوا (Claude Pichois)، «اغتدى عدواناً؛ ذلك بأنّه حطّم ما كان يجعله مجرّد لعِبٍ أو نُواح. بل يجب أن يمارس

---

[1] الترجمة العربيّة السائدة، على عهدنا هذا، هي «أزهار الشرّ»، ولا نحسب أنّ الشاعر اليتيم، الشقيّ، كان يريد من وراء اصطناع اللفظ الفرنسيّ «Le mal» إلى الشرّ. وكان أولى في كلّ الأحوال ترجمة العنوان بعبارة «أزهار الألم». إنّا لا نرى وجها من الصواب للترجمة العربيّة السيّئة التي شاعت بين النّاس. وإنّ الذي يقرأ سيرة بودلير الشقيّة المعذّبة، والقلقة المضطهدة، يقتنع بأنّه كان يريد إلى الألم والضير أكثر مما كان يريد إلى الشرّ. والآية على ذلك أنّ من بين العبارات التي وردت في إهداء «أزهار الألم» إلى الشاعر الرومنتيكيّ الفرنسيّ تيوفيل گوتيي (**Théophile Gautier, 1811-1872**) عبارة «هذه الأزهار السقيمة» (**Ces fleurs maladives**). والعلّة في ذهاب وهم المترجم الأوّل إلى «الشرّ» هو غنى اللفظ الفرنسيّ «**Le mal**» بالمعاني التي منها معنى «الشرّ» فعلا، ولكنّ السياق يقتضي ما يؤلم النّفس ويحزّ فيها. ونلاحظ أثناء ذلكم أنّ عنوان ديوان بودلير يشتمل على ثنائيّة متضادّة وذلك حين أضاف الألم إلى الأزهار التي لم تكن إلا للاستمتاع ومَواطن الجمال.

كتابته النّاسُ جميعاً». [1] لقد استطاع هذا الشاعر الفذّ أن ينفخ في القبح جمالاً، وفي الدّمامة حسناً، وفي الخير شرّاً، وفي النفع ضَيْراً، فغيّر في شعره ما كان سائداً بين النّاس من قيم الخير والجمال، على حداثة سنّه. ويزعم كلود پشْوا أيضاً أنّ «التّعبير عن جمال الألم يتطلّب معرفة هذا الألم. فلقد استطاع بودلير أن يجعل من الألم اختياراً وجوديّاً». [2] ويعود الفضل في ظهور أوّليات الشعر المنثور «Les Poèmes en prose» [3] إلى هذا الشاعر الذي نُشِرت له أوّل مجموعة شعريّة بعنوان «قصائد نثريّة صغيرة» (Petits poèmes en prose). [4] وهو وإن لم يكتب الشعر المنثور، أو قصيدة النثر، كما عُرِفَ بعد عهده، إلاّ أنّه كان واعياً من الوجهة الفنيّة بذلك؛ فقد كان يحلم، كما يقول طودوروف، «بمعجزة ظهور نثر شعريّ (Prose poétique)، موسيقيّ دون إيقاع ودون قافية أيضاً». [5] لقد بشّر شارل بودلير بمفهوم جديد للشعر، بل كتب نصوصاً تستثمر من حيث

---

[1] **Claude Pichois, Baudelaire, Les Fleurs du Mal, p. 24, Folio classique,Gallimard, Paris, 1996.**
[2] **Ibid., p. 10-11.**
[3] **Cf. Henri Lemaître; in Encyclopædia universalis, Baudelaire.**
[4] **Cf. Ibid. Voir aussi T. Todorov, la notion de littérature, p.66 et suiv., Ed. Seuil, Paris, 1987.**
[5] **Ibid. p. 70.**

حيث خصائصها الفنّيّة «تلاقي الأضداد»[1] وهو من خصائص قصيدة النثر.[2]

ويحاول طودوروف تعريف الشعر انطلاقاً من جهود سوزان برنار فيربطه بالبنية حين يقرّر: «إذا كانت كلّ بنيةٍ هي ليست شعريّة على وجه الوجوب، فإنّ كلّ شعرٍ ليس هو أيضاً بالضرورة مُبَنْيَناً (Structuré). وفي معنى هذا اللّفظ: فإنّ مثاليّة الوحدة العضويّة (L`unité organique) هي من شأن الرّومَنْسيّة. ولكن هل يمكن أن ندخل فيها كلّ شعرٍ دون إلحاق بعض العنف إمّا بالنص، وإمّا بنصّ النّص (Métatexte)؟».[3]

ويقع الحديث عند الفرنسيّين عن التجديد الذي يشبه توارُد المواسم الشعريّة وذلك بعد جماعة شعراء الثريّا، جاءت الكلاسيّة (Le classicisme)،[4] ثمّ الرُّومَنْسيّة (Le romantisme)[5]، ثمّ الرمزيّة (Le symbolisme)، ثمّ

---

[1] Id.

[2] سنتناول هذه المسألة بتفصيل أكثر في الفصل الثامن الذي وقفناه على ما يسميّه النّاس: «قصيدة النثر».

[3] Id. p. 68.

[4] نقترح أن يترجم مفهوم هذا المذهب الأدبي إلى مصطلح «الكلاسيّة»، ونذر مصطلح «الكلاسيكيّة»، أو «الكلاسيكيّ» ليتمحض للصفة، فيقال مثلا: هذه قصيدة كلاسيكيّة، وفي هذه القصيدة كلاسيّة بادية.

[5] يقع الخلط بكيفيّة مستمرّة في الكتابات النقديّة العربيّة المعاصرة فيطلقون الرومنسيّة مصطلحا واحداً على مفهومين اثنين في أصل التنظير الغربيّ، فهم يطلقون الرومنسيّة على «Le Romantisme»، في حين أنّ لفظ «Romantique» يمحّضونه للصفة، فيقال: هذه قصيدة رومنتيقيّة، وفي هذه القصيدة رومنسيّة جميلة. وأسوأ من ذلك أنّ العرب يكتبون لفظ «الرومنسيّة» الذي يطلقونه، كما لاحظنا منذ قليل، على النحو الآتي: «الرومانسيّة» فيجمعون= على مفهومين اثنين في أصلهما مختلفين

الواقعيّة (Le réalisme)، ثم السريالية (Le surréalisme) وهلمّ جرّاً...[1]

في حين أننا نجد المنظّر الإنجليزي، تيري إكلتون (Terry Eagleton)، وهو يتحدّث عن نهضة الأدب الإنجليزي، يرى أن الشعر اغتدى شكلاً حيزياً (Une figure spatiale) أكثر منه مساراً زمنياً. أن يُنقذ النصُّ من يدي مؤلّفه وقارئه، إنما هو عمدٌ إلى تحريره من كلّ سياق اجتماعيّ أو تاريخيّ. إننا مفتقرون إلى معرفة ما ذا كانت تعني اللغة التي يُكتب بها الشعر لدى قرّائه الأوّلين، ولكنّ هذه التقنية الخالصة لمعرفة التاريخ هي وحدها المباحة. [...] إنّ شعريّات النظريّة الجديدة، مثلها مثل الرمزيّة الرومنْتيقيّة (Le symbolisme romantique)، هي مُشْرَبة بسلطة صوفيّة مطلقة لا تقبل بوجود أيّ برهان عقليّ[2].

ويلاحظ إكليتون، أيضاً، أنّ كبار المنظّرين الإنجليز الجدُد مثل رتشارد (I. A. Richards) لا يكادون يُعْنَوْن إلا بالشعر في كتاباتهم: فطوماس إليوت (Tomas Stearns Eliot, 1888-1965)، مثلاً، يُعنى بكلّ شيء حتّى بالمسرح،

=بين ساكنين فيقعون في المحظور. ولذلك نقترح أن يتجنّب اللّحن بإسقاط الألف الساكنة التي لا تزيد هذا اللفظ في العربيّة أيّ دلالة، إلاّ إفساده نحويّاً وإملائيّاً.

[1] ينظر فيليب فان تييجم **Philippe Van Tieghem** في كتابه: موجز تاريخ المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا (من جماعة الثريا إلى السريالية) أو: **Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France, (De la Pléiade au Surréalisme), P. U. F, Paris, 1960.**

[2] **Cf.Terry Eagleton, Op. cit., p. 48.**

وأنصح بأن يعود القارئ الذي يحسن الإنجليزيّة، اللغة الأصليّة لكتاب إكلتون، أو الذي يحسن الفرنسيّة، اللغة المترجَم إليها الكتاب، فإنّ فيه قضايا أدبيّة كثيرة على غاية من الأهمّيّة، ومنها الحداثة الشعريّة، وما بعد البنويّة، وما الأدب؟...

إلاّ أن يُعنَى بالرواية. ولا يختلف عنه فرانك ليفيس (Frank Raymond Leavis, 1895-1978) الذي وهو يعالج الرواية إنّما يُمَوْقِعها تحت عنوان «شعر دراميّ»، ممّا يتعيّن معه في ذلك كلُّ شيء إلاّ حديثه عن الرواية...[1]

وأمّا الكاتب الألمانيّ، الرومنتيقيّ، سشلجل (August Wilhelm Schlegel, 1767-1845) فيتناول مفهوم الشعريّات من الوجهة الرومنتيقيّة الخالصة، فيقول في نصّ جميل: «(إنّ الفن والشعر في القديم لم يكونا يَقْبَلانِ، بأيّ وجه من الوجوه، باختلاط الأجناس المتنافرة؛ في حين أنّ الرُّوح الرومنتيقيّة، وعلى نقيض ذلك، كانت تلتذّ بالتقارب المستمرّ بين الأشياء الأكثر تعارُضاً. إنّ كلّ المتناقضات: الطبيعة والفنّ، والشعر والنثر، والجِدّ والهزل، والذّكرى والهاجس، والأفكار المجرَّدة والإحساس الملموس، والأرضيّ والأُلوهيّ، والحياة والموت، كلّها تتعانق وتمتزج في وحدة هي الأكثر حميميّة من نوعها)».[2]

ولعلّ أهمّ ما يمكن استخلاصه من هذا النّصّ المذهبيّ الجميل أنّ الرُّومَنْسيّةَ سعَتْ، منذ نشأتها الأولى، إلى إزالة

---

[1] **Ibid., p. 50.**

[2] **W. A. Schlegel , Cours de littérature dramatique (محاضرات في الأدب الدرامي), 1808 ; in Les Romantiques Allemands, 1963, p. 286. Cf. aussi Dominique Combe, Les genres littéraires, p. 63, Hachette supérieur, Paris, 1992.** وهذا النص، كغيره، هو من ترجمتنا.

الحدود ليس بين الأشياء والمفاهيم فحسب، ولكنْ بين الأجناس الأدبيّة أيضاً فسعتْ إلى تذويب بعضِها في بعض. ذلك بأنّ الشعر قد يشتمل على السرد فيجنح إلى القصِّ الذي هو شأن قصصيّ أو روائيّ أو ملحميّ، كما أنّ الرواية قد تخرج عن جِلدها السرديّ الذي قُدّر لها أن تضطربَ فيه، فتتمرّد عليه، وتخرج عنه ولو غير بعيد عن أصل مسارها، لتُقْبِل على الوصف تغترف من جماليّاته فإذا هي تصف مناظرَ وعواطف وهواجس وصفاً شعريّاً أنيقاً، فتقع في سلوك الوجدانيّات الشعريّة، وهلمّ جرّاً...

وأمّا جماعة «µ» (Groupe µ) فإنّهم سعَوْا إلى ربْط الشعريّات في جماليّاتها، ونسْج لغتها، بالبلاغة فلم يَرَوْا وجود شعريّات خارج إطار هذه البلاغة.

ويميّز پول فاليري (Paul Valéry,1871-1945) بين ما يُطلق عليه: «الشعرَ» (La poésie)، و«الشعريَّ» (Le poétique)؛[1] فيعرِّف الشعرَ بأنّه «فنّ خاصّ مؤسَّس على اللّغة». في حينِ يعرّف الشعريّ بأنّه «حالة ما، تكون مستقبلةً

[1] نلاحظ أنّ لفظ «الشعريّ» بما يقابله من المصطلح الذي أسّسه فاليري، والذي اثبتناه بلغته في صلب البحث، لا يزال غائباً من المعاجم الفرنسيّة، وكان مجمع اللغة الفرنسيّة بباريس لمّا يُقرره.

ومرسِلةً[1] في الوقت ذاته، وهي الحالة التي يمكن أن تكون أيضاً متمحّضة للإنسان، كما هي متمحّضة للعالَم».[2]

وفي حين كنّا نجد النقّاد العرب يحاولون تعريفَ الشعر انطلاقاً من بساطة الأشياء، ودلالة المعاني على نفسِها، كما رأينا ذلك خصوصاً عند قدامة بن جعفر، [3] نجد الغربيّين يوغِلون في فلسفة التجريد حتّى يغتديَ الكلام لديهم كأنّه مغشيٌّ عليه من التّعميَة التي أصابتْه! فالتعريف الأوّل تعريف حداثيّ يجنح لإيثار النّسج اللّغويّ على أيّ مكوّن آخرَ في الشعر، فيغيب الإيقاع، والتصوير، والمعنى، وتبقى اللّغة وحدَها مستويَةً على عرشها. في حين أنّ تعريف «الشعريّ» يحتاج إلى تأمّل عميق، وإلى تطويل وتدوير، لكي يقع فهْم الغاية التي كان يسعَى إليها فاليري من خلال إطلاقه هذا التعريفَ الذي هو ليس فلسفةً ولا منطقاً، ولا أسلوبيّة ولا بلاغة، ولكنّه تعريف شعريّ من حول «شعريّ»؛ ذلك بأنّ هذه الحالة التي هي استقباليّة (Réceptif) ومُرسلة في الوقت نفسه، لا تعني إلاّ أنّ هذا الشعريّ يبحث في نظريّة التّلقّي، كما يبحث في نظريّة الإرسال؛ لأنّ الشعر بما هو خطاب لحمتُه اللّغة يقوم، ضرورةً، على هذين الطّرَفين

---

[1] رأينا أن نترجم مفهوم «Productif» بمفهوم «مُرسل»، لأنّ الاستقبال لا يلائمه إلاّ ذلك. وكان حقه أن يترجَم بلفظ «منتِج»، ولكنّه يغتدي في هذه الحال مبتئساً حسيرا، إذ ستستحيل الشعريّة إلى معنىً ماديّ هو الإنتاج والاستهلاك، كما هو الشأن في لغة علماء الاقتصاد.

[2] **P. Valéry, in Michelle Bloch, op. cit. p.188.**

[3] ينظر قدامة، نقد الشعر، ص. **15**، تحقيق كمال مصطفى، نشر الخانجي، ومكتبة المثنى، **1963**.

المتضافرين اللذيْن يتبادلان الأدوار والمواقع: الإرسالَ والاستقبال. والإرسال هو الذي يكون الأساس في العمليّة الشعريّة بحكم صدوره عن القريحة والوجدان، أي بحكم طبيعة إبداعيّته، على حين أنّ الطرَف المستقبل له: هو من حقّه أن يتجاوب، أو لا يتجاوب، مع هذا الخطاب الذي أنتجتْه القريحة الشعريّة...

وأمّا الحركة الدّادَويّة (Le dadaïsme) التي تُعزَى في دلالتها اللّغويّة إلى معنىً عبثيّ، وهو «دادا» (Dada) الذي يطلقه الأطفال بلغتهم الصّبيانيّة - في لسانهم- على «الحِصان»، ويقترب معناها مجازاً من معنى «الدُّمية»: فلقد أعلنتِ الكُفرَ بالمفهوم الشعريّ الذي كان سائداً من قبلُ في المذاهب الفنّيّة المختلفة، فأعلنت عداءَها اللّدودَ على الفنّ والأدب والشعر جميعاً.[1]

والدادويّة نزعة ثوريّة وعابثة معاً، تأسّست نتيجة حتميّة للنكبات الرهيبة التي ألَمّتْ على الإنسانيّة بفعل الحرب العالميّة الأولى التي لم تُبْقِ ولم تذرْ، فأتتْ على الأخضر واليابس، بدوْسها كلّ القيم الدّينيّة والقانونيّة بعودة الإنسانيّة إلى العهود

---

[1] تأسّست هذه الحركة الأدبيّة العبثيّة في عام 1916 بمدينة زُريخ على يد الأديب الفرنسيّ الجنسيّة، الرومانيّ الأصل، تريستان تزارا (Tristan Tzara, 1896-1963). وقد قامت هذه الحركة العابثة الثائرة معا نتيجة لتهدّم كلّ القيم والأخلاق والمبادئ أثناء الحرب العالميّة الأولى التي أتت على الأخضر واليابس. وقد امتدّت هذه الحركة، بكيفيّة متأنية، إلى نيويورك على أيدي طائفة من الأدباء الأمريكيّين، وإلى ألمانيا، قبل أن تستحيل إلى حركة سرياليّة (Le Surréalisme) على يد الشاعر الفرنسيّ أندري بريطون (André Breton, 1896-1966). ولم تلبث الحركة السرياليّة أن ذبلتْ فانتهتْ بعد توهّج وعنفوان عرفتهما طوال العقد الثالث من القرن العشرين بعد أن دبّ الخلاف والانقسام في الرأي بين أصحابها...

المظلمة التي تمثّل فجرَها المتخلف.[1] إنّ هذه الحركة الأدبيّة الهدّامة لم تأتِ إلاّ لتدمير الفن والأدب والحدّ من تأثيرهما في الناس، والغضّ من تساميهما الخياليّ في المجتمعات المتحضّرة، ومحاولة «إخضاعهما لتحكّم الإنسان وتصرّفه فيهما كيف يشاء؛ وذلك بإذلال الفنّ والشعر وجعْل مكانتهما ثانويّة في الحياة. (...) لقد أعلنت حرْباً على الفنّ والأدب والشعر معاً».[2] بل كان الدّادويّون يذهبون إلى أكثر من ذلك تطرّفاً في نظرتهم إلى مفهوم الفن والشعر إذ قالوا: «نحن نريد، نحن نريد، نحن نريد، أن نبول بالألوان المختلفة... على الإنسانيّة ونبصق في وجهها».[3] لقد أعلنها أصحابها ثورة عارمة على كلّ القيم والتقاليد، فكان النظر إلى مفهوم الشعر وارداً في أوّل اهتمامها. ولذلك يقول أندري بروطون عن مفهوم الفنّ والأدب والحياة

---

[1] وانا اعيد قراءة هذا النّصّ لأجيزه للطبع وقع في وهمي كيف انّ المفكّرين الغربيّين ابدعوا مذاهب ونظريّات وأنكارا جريئة لم تكن في ثقافتهم من قبل، بعد اشتعال نار الحرب بينهم، ونحن في العالم العربيّ نعيش هذه الحروب منذ قرنين على الأقل (التعرّض للاستعمار، ثمّ تعرّض فلسطين خاصّة للاستعمار اليهوديّ/ الغربيّ)، او قل على الأصحّ نعيش الإذلال فتمرّغ انوفنا في الرّغام، وتُعفر وجوهنا في التراب،، فإذا كلّ الأمم، وحتّى القردة والخنازير، تكيل لنا الضربات تلو الضربات، وتشنّ علينا الهجمات بعد الهجمات، وتهدّم لنا الديار، وتخرجنا منها تحت الإقسار، وتمنعنا من التقدّم فتحرّم علينا تلقّي العلوم النّافعة لنا في الحياة، والتي بها نستعيد شيئا من العزّ والشرف... ومع كلّ هذا البلاء النازل علينا، فلا يبتكر «مفكرونا»، (وكلّ من استطاع ان يكتب ترّهة من التّرّهات السخيفة) مُنِحَ، في هذا الدهر العابس، لقب مفكر، وما هو بمفكر، ولكنْ كانه من باب قول الشاعر:

خلت الديارُ فسدتُ غيرَ مسوّدِ ... ومن الشقاء تفرُّدي بالسؤدد()

لا يبتكرون نظريّات، ولا يقدّمون نقداً عنيفاً وقاسياً للراهن المهين، لعلنا ان نُفلت من هذه الأغلال الشيطانيّة التي تكبّل ايدينا وأرجلنا وعقولنا ايضا!...

[2] Jacques Baron, Dada et le surréalisme, in La littérature, p. 454.

[3] Ibid.

جميعاً «دعْ كلّ شيء! دعْ دادا نفسه دعْ حليلتك دعْ حديثتك دعْ عنك آمالك ومخاوفك. شتّتْ أطفالك في زوايا الغابة. دعْ عنك الفريسة للظِّلال دعْ عنك الحياة السَّهلة للحاجة، مقابل ما تُعطاهُ من أجل وضع مستقبليّ. وتشرّدْ في الطّرقات»![1] بل إنّ السرياليّين كانوا يساوُون بين الكتابة الرّفيعة التي لم تعد قائمةً في أذهانهم، وقصاصات الجرائد، والجُمل المتقطّعة، فضربوا لذلك مثلاً بالكتابة «الأدبيّة الجميلة» التي يمكن أن تنشأ عن هذا التقطيع، مثل: «اليد التي تعصف/ في بلاد الغفران/ الدّم والوحل/ الذّهب والحُمّى/ في»(!)[2]

وظلّت السرياليّة تراوح بين الشعريّة والثوريّة في تفكيرها ومشروعها الفكريّ فكانت ترى أنّه «لا يمكن تغيير الإنسان بالشعر ما لم يتمّ تغيير الحياة بالثورة».[3] ويفهم من هذه المقولة أنّ الثورة الشعريّة كانت لديهم مجرّد وسيلة مصاحبة للثورة بمعناها الشامل. ولذلك كانت الكتابة الأدبيّة التي منها الشعر تقوم في أذهانهم على أنّها هي «الكتابة التّلقائيّة».[4] ولقد نعلم أنّ الكتابة التلقائيّة تشبه الحطب من الغابة بليلٍ، بحيث يمكن أن يجمع الحاطب الكلأ والحطب، كما يجمع الأفاعي والثعابين، وكلّ ضارّ مع النّافع. إنّ الكتابة التلقائيّة (والكتابة هنا تشمل

---

[1] Id.

وهذا النص، كباقي النصوص الأجنبيّة الأخرى، من ترجمتنا عن الفرنسيّة.

[2] Id., p. 476.

[3] Id., p. 481.

[4] Id., p. 470.

الشعر وغيره) تعني تبنّي لغة الحياة اليوميّة الأكثر ابتذالاً، والأكثر بساطةً في الوقت ذاته. فبعد أن كان زهير بن أبي سلمى، والنابغة الذبياني، وطفيل الغنويّ، والحطيئة، والبَعِيث، والنَّمر بن تولب، ومَن ماشاهم في سيرهم الشعريّة، ربما نقّحوا القصيدة الواحدة وثقّفوها حولاً كاملاً، حتّى كانوا يسمّون «عبيد الشعر»، [1] وبعد أن كان من شعراء العرب مَن «يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كَرِيتاً، وزمنا طويلاً، يردّد فيها نظره، ويقلّب فيها رأيه، اتّهاماً لعقله، وتتبّعاً على نفسه: فيجعل عقلَه زِمَاماً على رأيه، ورأيَه عِيَاراً على شعره: إشفاقاً على أدبه، وإحرازاً لِمَا خوّله الله من نعمته: وكانوا يسمّون تلك القصائدَ «الحوليّات»، و«المقلّدات»، و«المنقّحات»، و«المُحْكَمات»، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً، وشاعراً مُفلقاً»: [2] ها قد مضى الزمن واستدار، فصار السرياليّون ينادُون بضرورة كتابة كلّ ما ينثال على الوهم، وينهال على الخيال، فيسجّل على القرطاس لِتَوِّهِ كما هو دون تغيير أو تنقيح، احتقاراً للكتابة، وإهانةً للإبداع، وإذلالاً للشعر، وتعفيراً للفنّ.

وأيّاً ما يكن الشّأن، فقد انتهت السرياليّة إلى نهايتها المحتومة، ولم تعمّر إلاّ زهاءَ عشرةِ أعوام، قبل أن ينطفئ وهَجُ الدّادويّة قبلها، فلم تعمّر، هي أيضاً، إلاّ بضعَ سنين ممّا يَعُدُّون؛

---

[1] ينظر أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 10- 11، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947؛ وابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1. 133.
[2] الجاحظ، م. س.، 2. 7.

فانطفأت جذوتهما في عمر الزهر. وتلك هي سيرة الفنّ والأدب في الإيلاع بالتّغيير، والبحث عن بديل، على وجه الدّهر، جديد.

فكأنّ هذه التجديدات المتوالية، والمذاهب الأدبيّة المتعاقبة، إنما كانت، ولا تزال، تأتي لكي تؤدّي حاجة إنسانيّة متجدّدة إلى الخروج عن الشائع المألوف، والتعلّق بالطريف الجديد، والسّعي إلى تنويع الجمال لتجديد الذّوق العامّ وتحسين تلقّيه وتنويعه لدى النّاس.

الفصل الثالث

الوظيفة الاجتماعيّة والجماليّة للشعر

أولاً. وظيفة اللّغة الشعريّة

قبل الحديث عن الحاجة الجماليّة إلى الشعر ووظيفته في المجتمع، لا مناص من التوقّف لدى وظيفة اللّغة الشعريّة نفسِها. فلِلشّعرِ لغةٌ تختلف عن لغة النثر من وجهة. وعن اللّغة اليوميّة المبتذَلة من وجهة أخرى. والنّاس جميعاً يعرفون هذا. على الأقلّ في مألوف الرؤية التقليديّة للنّقد. فوظيفة النثر - النثر غير الأدبيّ خصوصاً - تقريريّةٌ، في حين أنّ وظيفة الشعر إيحائيّة.

إنّ معظم اللّسانيّاتيّين يُقِرّون للّغة من حيث هي بتعدّديّة وظيفتها الدّلاليّة. ولكنّهم يختلفون فقط في عدد وظائفها وتفاوُت أهمّيّتها إرسالاً واستقبالاً. غير أنّهم يتّفقون على أنّ للّغةِ وظيفتين اثنتين على الأقلّ تتطابقان مع التّقسيمات الكلاسيكيّة الكبرى للحياة النّفسيّة التي تُفضي إلى الحياة الفكريّة، والحياة الوجدانيّة معاً.[1]

إنّ وظيفة اللّغة الشعريّة هي تصوير الوجدان الذي يفيض من العاطفة المتأجّجة للشاعر فتمثُلُ، هي أيضاً متأجّجةً ذات عنفوان جائش، وُشْكانَ ما تتجسّد نسْجاً فنّيّاً جميلاً، يسحر المتلقّي ويبهرُه، وفي السَّوْأَةِ السَّوْأَى يؤثّر فيه على هون ما

---

[1] يذهب بوهلير إلى أنّ البلاغة القديمة كانت تقرّ للغة بوظيفتين مركزيّتين: الوظيفة الوظيفة التعليميّة، والوظيفة الوجدانيّة (Enseigner et émouvoir)، ينظر:
J. Cohen, Structure du langage poétique, p. 204 , Flammarion , Paris, 1966.

فيُهزهِزُه. غير أنّ مسألة أناقة اللّغة وجمالها، وربما إيقاعها الشعريّ أيضاً، لم تعد مسلّمةً في مسار النقد العالميّ المعاصر منذ أن أفسد الشعرَ على الناس شارل بودلير، وكان سبقه إلى ذلك شعراء فرنسيّون آخرون منهم بيير روفردي، كذلك نزعم نحن. فلم يعد كثير من الشعراء المعاصرين، العرب وغير العرب، يُعْنَون بلغتهم الشعريّة ليَتجانفُوا بها إلى الأَناقة والرشاقة والجمال بمعانيها المختلفة في نسج الشعر، وخصوصاً ما يعود إلى جمال النسج، وجمال الموسيقى اللّفظيّة، وجمال الإيقاع بضرْبَيْهِ الدّاخليّ والخارجيّ جميعاً، بحيث يغتدي النسج الشعريّ في هيئته العامّة شديدَ التّأثير في المتلقّين، فيَزْدَخِرُ إحساسُهم متاعاً والْتِذاذاً، وتجيشُ نفوسُهم تحفّزاً ووجْداناً.

غير أنّ النّقّاد العرب لم يكونوا ينظرون إلى اللّغة الشعريّة على أساس أنّها قادرة وحدَها على نسْج الشعر، بل كانوا يشترطون أن تكون ذات معنىً نبيل. وكانوا يشترطون الألفاظ الجميلة الأنيقة للمعاني النبيلة الشريفة. بل إنّا ألفينا ابن قتيبة في تقسيمه الشعرَ يرفض جماليّة اللّغة الشعريّة ولا يُقرّ لها بالفضل وحدَها، زاعماً أنّها ليست على شيء ما لم يواكبْها ما يلائمها من المعاني الشريفة. ولكنّ رأي ابن قتيبة لم يوافقه عليه كثير من النّقّاد الأقدمين، كما سنرى...

كانت اللّغة المشروطة للشعر الرّفيع، إذن، أن تكون هذه اللّغةُ في مستوى المعنى من النُّبل والشّرَف والرّصانة، فإذا تدنّت

اللّغة عن مستوى المعنى، أو تدنّى المعنى عن مستوى اللّفظ فكان تافهاً خسيساً، لم يكن الشعر إلاّ ناقصاً ساقطاً، وسخيفاً ركيكاً. ولذلك، قضى ابن قتيبة منذ القِدم، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك منذ قليل، بأنّ اللّفظ الجميل وحدَه في نسْج الشعر لا يكفي، كما أنّ المعنى النبيل وحده، دون أن يَوْفُرَ له جمالُ اللّفظ، لا يكفي أيضاً، ولا بدّ من اجتماعهما فيه معاً.[1]

غير أنّ المشكلة العمليّة في تقسيم ابن قتيبة الشعرَ إلى أربعة أقسامٍ، أنّه لا يستند في ذلك إلى نظريّة صارمة تبرهن على صحّة استنتاجاتها، ودقّة عمليّتها، لأنّها مجرّد استنتاجاتٍ انطباعيّة، لا تأسيساتٍ نهضت على دعائمَ موضوعيّة. خذْ لذلك مثلا ما زعم ابن قتيبة في مقطّعة تعدّ من أجمل الشعر العربيّ نسْجاً، بأنّها جميلة الألفاظ حقّاً، ولكنّها خالية من أيّ معنى شريف. والمقطّعة الشعريّة الرقيقة الأنيقة التي دانها ابن قتيبة فحكم عليه حكم السّوء، هي هذه الأبيات:

وَلَمّا قضَيْنا من مِنىً كلَّ حـاجـةٍ ... ومَسَّحَ بالأركانِ مَنْ هو ماسِحُ
وشُدَّتْ على حُدْبِ الْمَهارِي رِحالُنا ... ولا ينظرُ الغادي الذي هو رائحُ
أخذْنا بأطرافِ الأحـاديثِ بينَنا ... وسالتْ بأعناقِ الْمَطِيِّ الأباطِحُ[2]

الشعر والشعراء، 1. 12- 20.
[1] ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ... نسبتها على وجه اليقين (أهمل
[2] اختلف الرواة في صاحب هذه الأبيات وتحرّجوا في نسبتها على وجه اليقين (أهمل
اختلف الرواة في صاحب هذه الأبيات ... ابنُ قتيبة، 1. 13؛ وابن منظور، لسان
نسبة هذا الشعر إلى صاحبه المختلفِ فيه أصلا ابنُ قتيبة، 1. 13؛ وابن منظور، لسان
العرب: طرف؛ وابن جنّي، الخصائص: 1. 28، 217- 218؛ وعبد القاهر
الجرجاني، أسرار البلاغة: 27) بين أن يكون كثيّر عزّة، (أبو إسحاق الحصريّ،
زهر الآداب، 2. 75، تقديم وشرح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصريّة، بيروت،
1421- 2001؛ ومصطفى المراغي محقق أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني،
ص. 27، إحالة رقم 5)، وبين أن يكون يزيد بن الطثريّة، الجرجاني، عليّ بن عبد=

إنّا وجدْنا القدماء أنفسَهم يختلفون مع ابن قتيبة اختلافاً كثيراً، فلم يتقبّلوا رأيه، ولا ذهبوا مذهبه.[1] وإنّما اعتمد ابن قتيبة تقسيمه لمفهوم الشعر على تلك الأسس الأربعة، لأنّ كثيراً من الأقدمين كانوا ينظرون إلى الشعر على أنّه معنىً ولفظٌ معاً، وليس مجرّدَ لفظٍ فقط، ولا مجرّد معنىً فقط. في حين أنّ الوظيفة الشعريّة ليستْ هي تقريرَ المعاني العميقة لعامّة المتلقّين، وإلاّ فقد كان يجوز لهم أن يَنشُدوها إن شاءوا، في كتب الفلسفة ونظريّات العلم ويستريحون، وإنّما المدار في الشعر على جمال النسج أساساً. والنّاس حين يقرءون الشعر أو يسمعونه، لا يأتون ذلك ليتعلّموا منه علماً، ولكنْ ليستمتعوا به باعتباره فنّاً؛ وإلاّ لكانت الموسيقى، هي أيضاً، تعلّم النّاس ما لا يعلمون. ولْيُقَلْ نحو ذلك في بقيّة الفنون الجميلة الذي الشعرُ أحدُها. فالفنون من حيث هي كلّها لا تعلّم العقول، ولكنّها تهذّب الطّباع، وتصقل الأذواق، وتُمتع القلوب. فإذا كان التعليم قصده العقل، فالفن قصده الوجدان.

وقد اختلف النّقّاد الأقدمون في هذه المسألة بين مُتَبَنٍّ رأيَ ابنِ قتيبة، وبين مُخالِفٍ عنه. وممّن خالف عنه، دون الانطلاق

=العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 34- 35؛ وبين أن يكون لعقبة بن كعبِ بن زهير بن أبي سُلْمَى المعروفِ بالمُضرّب، المرتضى، الأمالي، 1. 457- 458، وقد ذكر المرتضى المقطعة كلّها وهي ثمانية أبياتٍ. وقد تفرّد بذلك بالبلوغ بعدد أبياتها إلى ثمانيةٍ، إذ لم يذكرِ الباقون - ما عدا الحصريَّ الذي ذكرَ خمسة أبياتٍ منها- إلاّ شِطراً، أو بيتاً، أو بيتين، أو ثلاثة، منها...

[1] ينظر مثلاً عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص. 30.

من الحكم على هذا النصّ الشعريّ القصير، أو له، ولكنْ من مناسبة شعريّة أخرى، أبو عثمان الجاحظ الذي كان يرى أنّ المعانِيَ مطروحة في الطّريق، وأنّ كلّ النّاس يعرف هذه المعانِيَ فتتأتّى له على نحو أو على آخر، وإنّما المعضلة في القدرة، أو عدم القدرة، على براعة النسج، وعلى عبقريّة التصوير؛ فالتفاوت بين الشعراء إنّما يكون في مستوى الصّقل النسجيّ الذي يحدّد مستوى الشعريّة لديهم. وقد كان الجاحظ يَعيب على العلماء الذين كانوا يتعصّبون للمعنى في الشعر، كما عاب على أبي عمرو الشيبانيّ استحسانَه لمعنىَ بيتينِ سخيفين، هما:

لا تحسبنّ الموتَ موتَ البلى ... فإنّما الموتُ سؤالُ الرّجالْ

كلاهما موتٌ ولكنّ ذا ... أفظعُ من ذاك لذلّ السّؤالْ[1]

ولذلك لم يزل جان كوهن يردّد أنّ «الشاعر ليس شاعراً لأنّه يُحسّ أو يفكّر، ولكنْ لأنّه يقول. فهو ليس مبدعاً للأفكار، ولكنْ للألفاظ»[2].

فانطلاقاً من هذا التمثّل الحداثيّ تغتدي وظيفةُ الشعر شكليّةً جماليّة خالصة، لأنّ القول الذي يقوله الشاعر ليس

---

[1] أورد الجاحظ هذين البيتين في كتاب الحيوان، 3. 131، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1388- 1969. كما أومأ إلى هذه الفكرة ناقداً أبا عمرو الشيبانيّ الذي كان «يكتب أشعاراً من أفواه جلسائه ليدخلها في باب التحفظ والتذاكر» في كتاب البيان والتبيين، 3. 324)، دون أن تكون تلك الأشعارُ على شيء من الشعريّة.

[2] Jean Cohen, op. cit., p. 42.

ونلاحظ أنّ مقولة جان كوهن كأنّها مستوحاة من مقولة الجاحظ، مع وجود الفرق الزمنيّ بينهما بما يقارب اثني عشر قرناً. ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعريّ، ص. 6 وما بعدها، دار الحداثة، بيروت، 1986.

كأيّ قول، بل لا بدّ له مِن أن يكون أيضاً جميلاً أنيقاً: يؤثّر في المتلقّي بالصوت والإيقاع والتصوير جميعاً.

غير أنّ المحيّر في مقولة جان كوهن أنّه يجرّد الشاعر من حقّ الإحساس والتّفكير تجريداً مطلقاً، لأنّه يقول بالحرف: «Le poète est poète non par ce qu'il a pensé ou senti, mais par ce qu'il a dit».[1]

أفهل يكون الشاعرُ مجرّدَ مدبّجٍ لألفاظ اللّغة دون أن يكون له حقُّ التّعبير عن أفكاره، ودون أن يكون له حقّ بثّ الرسالة الأدبيّة التي يعتقد بها في الحياة، من خلال كتابة شعره ونشْره بين النّاس؟ ثمّ متى كانت اللّغة تمثُلُ دون معانٍ تزدخر بها؟ ومتى كانت المعاني تُتَصوّر خارج إطار اللّغة، معزولةً وحدَها؟ فاللّغة تَظرِف المعاني، والمعاني تشحن اللّغة بما تحتويه من أفكارٍ، فيقع التضافر بين الشّقّين الاثنين: المحسوسِ وهو اللّفظُ أو ما يُطلق عليه بالفرنسيّة (Le signifiant) من حيث هو أداةٌ للدّالّية، والمجرّد وهو المعنى من حيث هو مُتَصَوَّرٌ للمدلوليّة، وهو ما يطلق على مثله في الفرنسيّة (Le signifié).

وإذن، فإنّ الشاعر هو شاعر لأنّه يقول حقّاً، ولكنْ لأنّه يفكّر أيضاً. غير أنّ تفكيره لا ينبغي له أن يرقى به إلى مستوى التنظير الفلسفيّ، والتقرير العلميّ، للقضايا المطروحة في شعره، وإلاّ استحال إلى منظّر ومفكّر، وهو في أصله مدبّج للألفاظ ومصوّرٌ

---

[1] Ibid.

بها، أي متفنّن. وإذن، فحسْبُ الشّاعر الإشارة والتلميح، والنسْج والتصوير، في لغة ليست كلغة الفلسفة المجرّدة، ولا كلغة النثر التقريريّة، ولكنّها لغة تستميز بخصائصها الشعريّةِ الإيحائيّة الانزياحيّة معاً، وهي التي كثيراً ما تعوّل على المجاز في نسْجها، فيكون ذلك من مكوّنات خصائصها، كما يكون ذلك من محدّدات وظيفتها في المجتمع المثقّف المتذوّق للفنون الجميلة، ومنها الشعر.

وعلى أنّ هذه المسألة لم تكن مسلّمةً لدى البلاغيّين العرب الأقدمين، ولعلّ أكبر مدافع عن جماليّة المعنى في الأدب، لا عن جماليّة اللّفظ، عبد القاهر الجرجاني الذي أفنى عمره في الدّفاع عن هذه القضيّة في كتابيه المعروفين: «دلائل الإعجاز»، و«أسرار البلاغة»، وفي الثاني أكثر وأظهر. فقد تجانفَ عبد القاهر من الدّفاع عن نظام التركيب للّغة، وأنّ اللّغة ليست مجرّد ألفاظٍ طائرة، تستعمل خارج النّظام العامّ لها، ولكنّها تستعمل في تركيبٍ اتّفق عليه المتعاملون[1].

وما كانت اللّغة الشعريّة، في أكثر نظريّات النقد العالميّ، قبل ظهور بودلير ورمبو وروفردي، إلاّ لغة أنيقةً شفّافة، تتسّم بأقصى خصائص الجمال؛ فكانت هذه اللّغةُ بخصوصيّتها

---

[1] ضرب الجرجاني لذلك مثلاً بتغيير صدر مطلع معلقة امرئ القيس: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، فإنّا لو غيّرنا ترتيب ألفاظه وقلنا مثلاً: «منزل قفا ذكرى من نبك حبيب»، لكنّا خرجنا به، كما يقول: «من كمال البيان، إلى محال الهذيان». الجرجاني، أسرار البلاغة، 8، تحقيق أحمد مصطفى المراغي، المكتبة التجاريّة الكبرى، 1932.

الجماليّة هي أساسَ النسج الشعريّ في معظم الآداب، وعبر معظم عصور المدارس الشعريّة. فكانت اللّغة الشعريّة تنهض، ولا تزال في كثيرٍ من الأشعار على كلّ حال إلى يومنا هذا، على الإصرار على اصطناع لغةٍ خالصة لها؛ فأيّ لفظٍ معجميّ في أصله، تنقله اللّغة الشعريّة الرّفيعة من مستوى معجميّته الميتة، فتنفخ فيه روحاً شعريّاً من الجمال قشيباً يستميز به.

ومن السّذاجة، يقرّر إفون بيلافال، بعد أن كان قرّر ذلك عبد القاهر الجرجانيّ، في الحقيقة، منذ قريب من عشرة قرون، أنّ الاعتقاد السّاذَج كان «يقوم على اعتبار الألفاظ المعزولة تكتسي معنىً حقّاً، وهو هذا الذي يبدو منعزلاً في المعجم. في حين أنّ الألفاظ لا يكتسينَ المعاني إلاّ في المجموعة. وبالمقابل، فإنّ كلّ مجموعة تمنح المعنى للألفاظ، كيفما كانت...».[1]

والحقّ أنّ عبد القاهر الجرجاني لا يقول إلاّ بعض هذا، أو مثله، حين يقرّر، من ضمن ما يقرّر في مواطن كثيرة من كتاباته:

«ليس الغرض بنظْمِ الكلِمِ أنْ توالتْ ألفاظُها في النطق، بل أنْ تناسقتْ دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه

---

[1] **Yvon Belaval, Encyclopædia universalis, Poésie.**

ونلاحظ أنّ هذه الفكرة هي التي كان عبد القاهر الجرجاني أقام عليها فلسفة العلاقة بين اللّفظ والمعنى، وأنّ اللّفظ وحده معزولاً ليس من اللّغة، وإنّما اللّغة هي تركيب... في كتابيه «دلائل الإعجاز»، و«أسرار البلاغة».

العقل. وكيف يتصوَّر أن ُقصد به إلى تَوالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنّه نظْم يُعتبَرُ فيه حالُ المنظوم بعضه مع بعض، وأنّه نظير الصياغة، والتحبير، والتّفويف، والنّقش، وكلّ ما يُقصَدُ به التصوير؟ وبعد أن كنّا لا نشكّ في أنْ لا حالَ للفظةِ مع صاحبتها تُعتبر إذا أنت عزلتَ دلالتهما جانباً». [1]

كما أنّ اللّغة الشعريّة تختلف، كما ينبغي أن يكون ذلك معروفاً لدى النّاس، عن اللّغة التي نحرص على أن تكون ثابتة المعنى، وهي التي نصطنعها في أغراضنا المختلفة، يوميّاً أو علميّاً: بأنّها، أي اللّغة الشعريّة، تستميز بتعدّديّة المعنى. ويضرب بيلافال لذلك مثلاً بكلمة للشاعر الفرنسيّ ألفريد دي ميسي، بحيث كلّ لفظ شعريّ فيها يتّخذ له معنيين إثنينِ: قريباً وهو غيرُ المراد، وبعيداً وهو المراد... [2]

وعلى أنّ هذه النظريّة لم تفت عبد القاهر الجرجانيّ فقرّر فيها، قبل أن يطبّق على مدلولات بعض الآيات القرآنيّة: « واعلمْ أنّه إذا كان بيّناً في الشيء أنّه لا يحتمل إلاّ الوجه الذي هو عليه حتّى لا يُشْكل، وحتّى لا يُحتاجَ في العلم - بأنّ ذلك حقّه، وأنّه هو الصواب- إلى فكْر ورويّة، فلا مزيّة. وإنّما تكون المزيّة، ويجب الفضل إذا احتمَل في ظاهر الحال غيرَ الوجه الذي جاء

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 40- 41، صحّحه محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، ووقف على تصحيح طبْعه السيد محمد رشيد رضا، نشر دار المنار، القاهرة، 1366 هـ.

[2] Ibid.

ذلك، وإنّا استشهدنا بنصّ دي ميسي وحللناه في فصل من هذه الدراسة.

عليه وجها آخر: ثمّ رأيت النّفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حُسناً وقبولاً يعدمهما إذا أنت تركته إلى (المعنى) الثاني».[1]

وإذن، فمن خصائص اللّغة الأدبيّة بعامّة، واللّغة الشعريّة بخاصّة، أنّها تحتمل أكثرَ من معنىً للقراءة والتّأويل، فتتعدّد قراءتها، ويتوسّع تأويلها. ولذلك يَدين بعض العلماء والفلاسفة اللّغة الأدبيّة من أجل هذه الخاصيّة، وذلك بحكم أنّها، في هذه الحال، لا تحتمل حقيقة واحدة، بل هي تحتمل عدّة حقائق. وحين تتعدّد هذه الحقائق لحقيقةٍ يفترض أنّها تكون وحيدة قطعيّة الثبوت، تضيع الحقيقة بين ذلك وتتيه.

ثانياً. الوظيفة الشعريّة في منظور المذاهب الفنّيّة

ولعلّ من أجل ذلك فإنّ الشعر قد يبدو، في المجتمعات المادّيّة، مجرّدَ أصواتٍ طائرة تصدر عن شعراء خائبين،[2] ولا ينشأ عن ذلك أيّ منفعة للنّاس في يوميّات حياتهم التي يعيشون. ولو جئنا نتكلّف النّظر في مضمون الفلسفة البراقماتيّة الأمريكيّة لدى ويليام جيمس، كما سنفعل بعد حين، لَمَا

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، م. م. س.، ص. 221.

[2] كثيراً ما يستهزئ العوامّ بالشعراء مستشهدين بقوله تعالى: (والشعراءُ يتبعُهم الغاوون؛ ألم تر أنّهم في كلّ وادٍ يهيمون وأنّهم يقولون ما لا يفعلون)، جاهلين أنّ سياق الآية لا يعني إلاّ طائفة من الشعراء، وفي زمنٍ معيّن، ومكان معيّن، وإلاّ فلم كان حسّان شاعر الرسول؟ ثمّ لِمَ كرّم رسول الله صلى الله عليه وسلم كعب بن زهير أعظم تكريم، وذل حين أنشده شعرَه في مسجده؟ فأيّ جنس من الأدب نال هذا الشرف العظيم غير الشعر؟!

كان للشعر غَناء في المجتمع، لأنّه لا يُفيد نفعاً ماديّاً. وكلّ ما لا يكون فيه نفعٌ ماديّ للنّاس لا يكون لهم فيه خير.[1] غير أنّ المجتمعات المتذوّقة للفنون الجميلة لا ترضَى بأن تعيش دون شعر ولا غِناء ولا موسيقى ولا رسم ولا نقش ولا تمثيل... فاشتغال النّاس بتكاليف الحياة وأتعابها، لا يعني حرمان أنفسهم من الاستمتاع بالاستماع إلى الشعراء وهم يهدرون بأصواتهم، ويُشَقْشقون بحناجرهم، منشدين أشعاراً هي من الجمال بمكان كبير... فكلّ شخص يمتلك الحدّ الأدنى من الإحساس بالجمال يجد في الشّعر لذّة ومتاعاً.

وبعبارة أخرى، هل نعود بالشعر إلى نظريّة الفنّ للفنّ، فلا يكون له أيّ نفع أو غَناء في المجتمعات الرّاقيَة من وجهة، وإلى النّظريّة الفلسفيّة الأمريكيّة المادّيّة التي لا ترى الحقيقة إلاّ في الشيء النّافع للناس، نفْعاً مادّيّاً، فعلاً، من وجهة أخرى؟ وكيف يكون الشعر الجميل كذلك وهو يعبّر عن آمال النّاس، ويصوّر آلامهم، ويصف شقاءهم في صدق وجمال؟ وهل يكون من حقّ أيّ أحدٍ من النّاس أن يَحْرِمَ الشعر من أداء وظيفته الجماليّة، الثقافيّة، الاجتماعيّة معاً؟

لقد فشل الأديب الفرنسيّ تيوفيل كُوتيي (Théophile Gautier, 1811-1872) في تكريس نظريّة الفنّ للفنّ،

---

[1] Cf. G. Deledalle, in Encyclopædia universalis, Pragmatisme.

(L'art pour l'art) [1] فشلاً ذريعاً؛ وهو وإن استطاع أن يدفع الشعر الرومنتيقي (Romantique) دفعاً مثيراً فأفلت من بعض القيود التي كانت الكلاسيّة (Le classicisme) لا تزال تُخضعه لها، إلاّ أنّ مسألة تجريد الفنّ من أيّ وظيفة نفعيّة في المجتمع لا يخلو من عبثيّة. فتيوفيل گوتيي، الذي اقتفى أثَرَ الفيلسوف الفرنسيّ فكتور كوزان (,Victor Cousin 1792-1867) الذي كان يرى أنّ «الشعر من قبيل الفنّ»، حين ميّز عام 1818 مفهوم «الجمال»، أو (Le beau) عن مفهوم «الخير» أو (Le bien)، فقال: «إنّي لأزعمُ أنّ شكل الجمال متميِّزٌ عن شكل الخير؛ فإذا كان الفنّ يُنتج كمال الأخلاق، فإنّه لا يَنشُدُه نِشْداناً، ولا يطرحه على أنّه غاية في نفسها. إنّ الجمال الذي يمثُل في الطّبيعة والفنّ لا يَعْتزِي إلاّ إلى نفسه» [2]: يقرّر في كثير من المواقف على فنّيّة الفنّ، وأنّه لا غاية له، وأنّ كلّ ما هو نافع ليس فنّاً. ولقد ينشأ عن ذلك، ضمنيّاً، أنّ كلّ ما هو غيرُ نافعٍ في الحياة، فهو فنّ. وممّا يقول عن وظيفة الفنّ الذي الشعرُ مُنضَوٍ تحت لوائه في إحدى مقدّمات كتبه: «إنّ كلّ شيء يغتدي نافعاً، يفقِد جَمالَه. ذلك بأنّ الفن هو الحريّة، والبذخ، والتفتّح. إنّه تنعُّمُ النّفْس في العدَم». [3] ويزيد هذا الموقفَ

---

[1] Guy Michaud et Ph. Van Tieghem, Le romantisme (L'histoire, la doctrine, les œuvres) , p. 90-93, Classique Hachette, Paris, 1952.
[2] Ibid., p. 91.
[3] Id. p. 92.

وضوحاً حين ينفي عن الفنّ كلّ نفعٍ يمكن أن يلصق بمفهومه. وقد قرّر ذلك في مقدّمة كتابه «Mademoiselle de Maupin»: «إنّ الجمال لا يكون جمالاً حقّاً إلاّ حين لا يستطيع أن يُفيد شيئاً»![1]

والحقّ أنّ الرومنسيّة (Le romantisme) تُصرّ على أن يمثُلَ الشعر للناس جميلاً من وجهة، وعلى أنّ الشعر فنّ من الفنون الجميلة من وجهة أخرى، ونتيجة لذلك. وهي تبني على ذلك انعدامَ المنفعة من الفنّ انعداماً مطلقاً. وينشأ عن ذلك أنّ الوظيفة الشعريّة في المجتمع لا تنهض بأيّ دور يتيح لها أن تقدّمَ للمجتمع نفعاً ما، من أيّ نوع ما؛ لأنّ الفنّ في مفهوم الرّومنتيقيّين[2] تنتهي فنّيّتُه بمجرّد أن تبتدئ منفعتُه في الظهور. ومن عجبٍ أن يأتي البراقماتيّون الأمريكيّون، ومنهم بيرس (Ch. S. Peirce)، وجيمس (William James)، وديوي (John Dewey) (تأثّر ديوي ببعض براقماتيّة ويليام جيمس، على الرغم من أنّ جون ديوي حاول أن يؤسّس نظريّة الوظيفيّة، أو الآليّة...) فيقلِبوا شعار الرومنتيقيّين، وفي طليعتهم فتيوفيل

---

[1] Id.

[2] يصطنع النقاد العرب المعاصرون، عادة، هذا المعنى تحت قولهم: «الرومانسيون»، (معتقدين أنّ a الواردة بعد m في الأصل الأوربيّ أنّها يجب أن تقابلها ألفٌ، ونسوا أنّ اللّغات الأوربيّة تتطلب مثل هذا المدّ لكي تستقيم، وإلاّ لو بنينا على هذا لكنّا لفظ «محمّد»: «موحَاماد»!) فيجمعون بين ساكنين اثنين من حيث النحو، وهو خطأ شنيع، من وجهة، وينحرفون بالمعنى من سياقه الوصفيّ، إلى سياقه الاسميّ. فالأوربيون الذين جاءنا هذا المعنى من لغاتهم يميّزون بين الرومنسيّة (Le romantisme) مذهباً، وLe romantique)، وصفا، فما يحظر علينا من أن نأتي ما يأتون، لنميّز بين معنيين مختلفين، ولا نجتزئ باصطناع أحدهما فنطلقه على المعنيين الاثنين!؟

گوتيي حول وظيفة الفنّ، ربما دون قصد أو شعور، فيقرّروا أنّ الشيء الحقيقيّ، فنّاً كان أم غيرَ فنّ، لا يكون كذلك إلاّ إذا كان نافعاً، في حينَ أنّ كلّ نافعٍ يجب أن يكون حقيقيّاً! فهل البراڤماتيّة نظريّة الحقيقة (Théorie de la vérité)؟ إنّ ذلك ما هو واردٌ في تمثّل ويليام جيمس.[1]

ويبدو لنا أنّ جمهور المفكّرين يخالفون عن التّمثُّلين الاثنين معاً: تمثُّلِ الفيلسوف الفرنسيّ كوزان ومَن ماشاه، وتمثّل المفكّر الأمريكيّ ويليام جيمس ومَن جاراه؛ ذلك بأنّ تجريد وظيفة الفنّ، وينضوي الشعر تحته، من أيّ غاية نفعيّة ليس أمراً مسلَّماً، فحتّى إذا ما كتب الشاعر قصيدةً وهو لا يريد إلاّ إلى العبث من وراء كتابتها، فقد يكون لها آثارٌ في حياة الناس الثقافيّة أو الاجتماعيّة فتؤثّر فيهم، أو تتحكّم في اختياراتهم، على نحو أو على آخر؛ وبقصد ودون قصدٍ. كما أنّ حصْرَ «الحقيقةِ» المزعومة في القيم المادّية وحدَها، هو نزعة مادّيّة مُغالِيَة لا تَسلَم من الانتقاد، ولا تُفلِتُ من العُوَار؛ ذلك بأنّ الحياة، في نهاية الأمر، لا تنبني قيمُها على المادّة وحدها، وإلاّ لكانت هذه الحياةُ انتهتْ مِن على هذه الأرض بإحراق الإنسان أشجارَها، وتَغْييض أنهارها وبحارها. بل إنّ القيم العظيمة هي التي يتسامى في صنعها الإنسان، أو الاعتقاد بها على الأقلّ، فتراه يضحّي من أجلها، وهو لا يريد من وراء ذلك نفعاً مادّياً

[1] Cf. G. Deledalle, op. cit. Pragmatisme.

مباشراً، ومن ذلك حبّ الخير وفعلُه، وإقامة الصلاة، والتصدّق بالصّدَقات، واستصراخ الصريخ، ومساعدة الملهوف... والتمسّك بمثل هذه القيم هو الذي يحفظ شيئاً من التوازن في حياة النّاس، ويقلّل من الصدمات النّفسيّة لديهم، وينزع فتيلة الصراعات الاجتماعيّة بينهم، ويُطفئ نار بعض الحروب المدمّرة التي لم يزل الأقوياء يضرّمونها على الضعفاء، ويشنّها الأغنياء على الفقراء، في حقد وازدراء!

في حينَ أنّ السُّرياليّين كانوا يرون أنّ وظيفة الشعر ليست على شيء، وأنّها مثل الفنّ في تفاهتها، حذوَ النّعل بالنعل! ونتيجة لذلك فلا شيءَ كان أتفهَ لديهم من ذلك، وأنّ الوظيفة الشعريّة محدودة التّأثير، وأنّها أعجز من أن تُنشئ إلى ثورة اجتماعيّة حقيقيّة، ما لم يصاحب الشعرَ ثورةٌ عامّة عارمة.[1] ثمّ إنّ القصيدة، في تمثّلهم، يجب أن يكتُبَها عدّة أشخاص، لا شخصٌ واحد![2] وهم يرون أيضاً ضرورة القطيعة مع الهدف من وراء الكتابة الأدبيّة، وذلك من حيث مادّةُ الشعريّات وكيفيّتها معاً. إنّ الكاتب السرياليّ لم يعد يكتب ليعبّر عن رؤيته الكونيّة، ولكنْ من أجل استكشاف الينبوع، ثمّ مسار النهر الخفيّ.[3]

---

[1] Cf. Jacques Baron, Dada et le surréalisme, in La littérature, p. 452-488.
[2] Cf. Lautréamont, in ibid., P. 472.
[3] Cf. B. Gros, Historique, in La littérature, p. 202-203.

في حين أنّ أدب الالتزام (La littérature de l'engagement) كانت غايته أن يتبنّى أوهام الفلاسفة، أثناء القرن الثامن عشر، وهم الذين كانوا يسخّرون ريشتهم لخدمة سعادة الإنسانيّة.[1]

وإذا كانت الكتابة في المفهوم الجديد للأدب تعني الشعر والنثر، فإنّ بعض الأدباء الفرنسيّين تساءلوا عن وظيفة الكتابة: لما ذا نكتب الأدب؟ وبسؤال آخر: ما وظيفة الكتابة الأدبيّة في الحياة؟ وقد أجاب پول موران (Paul Morand, 1888-1976) أنّه كان يكتب من أجل أن يستغنيَ، ويكون من المحترَمين.[2] في حين كان ينظر الكاتب النرويجيّ، كنيت هامسون (Knut Hamsun, 1859-1952) إلى وظيفة الكتابة نظرة ساخرة، أو متشائمة، وأنّها لا تعدو عدَماً في عدم، لأنّها لا تساوي أكثر من قتْل الوقت![3]

ويظلّ السؤال الكبير الذي شغل المفكّرين والنقّاد منذ القِدم إلى اليوم هو: لما ذا نكتب الأدب؟ وما الغاية التي نريد تحقيقها من وراء هذه الكتابة التي تشمل كلّ الأجناس الأدبيّة، بالفهوم الجديد للكتابة؟ ومن ثَمَّ ما وظيفةُ الشعر، تحديداً وتخصيصاً، في الحياة؟ أيكتب الشاعر لمجرّد أن يُعجب النّاس ويُطربَهم؟ أم يكتب ليربّي ويهذّب فقط؟ أم يكتب لإشباع

---

[1] Ibid., p. 203.
[2] Id., p. 466.
[3] Cf. K. Hamsun, in id.

رغبة جامحة في نفسه فقط، ولا يعنيه الآخرون شيئاً؟ أم لا تكون الكتابة الشعريّة أكثرَ من استكشاف اللّغة واتّخاذها حيّزاً مخصوصاً، كما يزعم جان ريكاردو (Jean Ricar-dou).[1] ذلك بأنّ اللّغة الشعريّة لم تعد مجرّد وسيلة، جميلة وأنيقة لتدبيج الشعر، كما كان ذلك قائماً في أذهان النّقّاد الأقدمين، بل اغتدت غايةً في نفسها حقّاً. ولذلك يقترح جان ريكاردو ضرورة التمييز بين ميدانَين اثنين مختلفين: ميدانِ الكَتَابيب[2] (Ecrivants)، الذي هو مجرّد النّهوض بالإعلام، بالكتابة العاديّة التي لا إبداع فيها ولا خيال، وميدان الكُتّاب الذي هو الكتابة الأدبيّة الرّفيعة.[3]

ثالثاً. الوظيفة الجماليّة للشعر

جرى الدّأبُ في النّظر إلى الأمور، على عهدنا هذا، على أنّ الشِّعْر مجرّدُ ترَفٍ ذهنيّ، وبذْخ فنّيّ، وأنّه يتمحّض للشُّرود الذهنيّ خارج مجال الحياة العمليّة، غيرَ مضطربٍ في فلَكها؛ إذْ لا يعدو أن يكون زُخرُفاً من الكَلامِ آسِراً ساحراً، ثمّ لا شيءَ من وراء ذلك منه يُجنَى، ولا منفعةَ فيه تُشْتار. وما لا غَناءَ فيه، لا ينبغي أن يشغَل النّاسُ به أذهانَهم وعقولَهم، كما رأينا في بعض

---

[1] Id, p. 206.

[2] لقد ارتأينا أن نعتمد هذه الترجمة الشخصيّة للفظ «Ecrivants» قياساً على شعارير، مفرد «شُعرور». فالكتبوب يقاس على الشعرور في ترجمة هذا المفهوم الغربيّ.

[3] B. Gros, op. cit.

ما سبق من الفقرة الثانية من هذا البحث، فأَوْلى لهم أن ينصرفوا عنه إلى سَوائهِ ممّا ينفعهم في الأرض وهم يكابدون تكاليف الحياة وأثقالَها. فليس الشعر، بعدُ، إلاّ خيالاً جامحاً، وليس إلاّ ارتعاشاتٍ من نسْج الكَلام خافقةً؛ إذْ لا هو يصدر عن العقل فيكونَ له ارتِياضاً، ولا هو يُفْضِي إلى اصطناع هذا العقل وإعماله فيكونَ له اقْتِداحاً، ولكنّه مجرّد شعر!...

والحقّ أنّا إذا نظرْنا إلى القيم الفنّيّة، من هذا المنظور السيّئ إلى وظيفة الشعر، وإلى وظيفة الفنون الجميلة بوجه عامّ، فإنّا سنرفُض كثيراً من القيم الجماليّة التي تمنح حياتنا معنىً، ووجودَنا لذّة، وواقعَنا القاسي مُتْعةً؛ فنَعُدُّ الوردَ مجرّدَ نباتٍ شَوْكيّ ضارّ، ونَعُدُّ الموسيقَى مجرّدَ أصواتٍ صاخبةٍ تُصِمّ الآذان، ونعدّ الْخُضرة مجرّد لون من مُبْتَذلاتِ الألوان، فهو والأحمر سِيّان، وهو والأسودُ صِنْوَانِ؛ كما نَعُدّ كلّ هديل للْيَمَام، وكلَّ سجْع للحَمام، مجرّد تَرْدادِ أصواتٍ غيرِ ذات معنىً؛ كما نعدّ كلّ قيمة جماليّة، وكلّ مظهر من مظاهر الزِّينة والبهجة مجرّد شيءٍ عارض زائلٍ، لا يجاوز شيئيّتَه المشابهة للعَدَميّة...

ولو جئنا ذلك لكنّا قضَيْنا بقُبْح الأشياء كلّها، ولكنّا كفَرْنا بكلّ ما هو على الأرض جميل فعَدَدْناهُ قبيحاً، ولكنّا أُبْنا بالحياة إلى الحافرة، ولكنّا استنمنا إلى وحشيّة الأشياء، لا

إلى عُذريّتها، فنتجرأ على اغتيال الذّوق العامّ بما نسلُك ونفكّر ونحكُم معاً...

كلاّ! فليس الجمال في الحياة مجرّدَ مظهرٍ خُلَّب لا يعدو كونَه كذلك جوهراً، بل اهتدى النّاس منذ القِدم إلى المنفعة الجماليّة التي تحصُل للنفس البشريّة حين تسمع الأصواتَ الجميلة فتَطرَبُ لها، وحين تنظر إلى الخضرة فتستمتع ببديع مناظرها، وحين تتنسّم عبَق الأزهارِ فتلتذّ بتشمُّمِها، وحين تشاهد الماء الرقراق وهو ينساب، أو حين تسمع خريرَه متدفّقاً تلقاء المنخفضات، فتجد لذلك لذّة لا تكاد تعدلها لذّة من اللّذّات. كما يحصل لها متاع عظيم حين ترنو العينُ إلى الوجه الحسَن، وإلى كلّ ما هو بديع في الكائنات والطبيعة من كمال الْحُسْن، ونَضْرة الجمال. والآية على ذلك أنّ بعض الأطبّاء النفسانيّين المعاصرين ربما عمَدوا إلى مداواة مَرْضاهم بأن يأمروهم بالاستماع لأنغام الموسيقى، وبخُضرة الأشجار، وبنسائم البَرِّيَّة والغاب. وقديماً كان الأصمعيّ ذكر أنه لَمّا كان في إحدى رحلاته إلى البادية النّائية، طلَباً لرواية الشعر والعربيّة وتحقيق بعض ألفاظِها بسَماعها من أفواه الأَعراب، أصابتْه حُمًّى شديدةٌ وهو في إحدى القوافل متنقّلاً، فلمّا سمع حادياً يحْدو بالإبل، وكان ذا صوت جميل، خفّ عنه ما كان به من تباريحها فشُفِيَ دون أن يتكلّف الذَّهابَ إلى طبيب، أو

يتناول دواء من الأدوية، أو شيئاً من العقاقير التي كانت متداولة بين النّاس.

والآية على أنّ للصوت الحسن وقْعاً كبيراً مؤثّراً لدى الكائنات الحيّة، أنّ العرب كانت تنتقي أجمل الْحُداةِ أصواتاً قبل تَظْعان القوافل فيَحْدُون: فكانت الإبل تنشط في سيْرها وتُعْنِق. وقد ثبت في الأخبار الصحيحة أنّه كان لرسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم حادٍ، في بعض أسفاره، هو أنجشَةُ الذي كان يحدو بالإبل.[1]

وليس الْحُداءُ إلاّ تغنّياً بالصوت الجميل. وليس هو، في الحقيقة، إلاّ تَرْداداً لأبياتٍ من الشعر جميلةٍ، أو عبارات من الكلام أنيقة، لا تختلف كثيراً عن الشعر. كما كان الشعراءُ العربُ يتغنَّوْن بأشعارهم حين كانوا يُنشدونها في المقامات. فكان الشعر ضرْباً من الغِناء لدى إنشاده، ولذلك يقال: أَنشد الشاعرُ شعرَه، أي رفع به صوته[2] متغنّياً، ولم يقولوا قرأه أو ألقاه. فإنشاد الشعر ليس كإلقاء الكلام في السُّوق، ولكنّه هيئة طقوسيّة يشترك في إنجازها الصوتُ والنُّطق والتخريج والتمثيل والهيئة وشرَف المكان معاً، ولذلك أطلق العربُ على ذلك إنشاداً، لا قراءةً أو إلقاءً. وقد كان ابن رشيق زعم أنّ

---

[1] ورد حديث صحيح روته كثير من الصحاح، ومن ذلك ما جاء في صحيح مسلم: «كان رسول الله في بعض أسفاره، وغلام أسود يقال له: أنجشة، يحدو. فقال له رسول الله: «يا أنجشة، رُوَيْدَك رِفقا بالقوارير». صحيح مسلم، 15. 67.

[2] ينظر ابن منظور، لسان العرب، نشد.

الأوزان قواعدُ الألحان، والأشعار معايير الأوتار».[1] فكأنّ الشعر من كامل آرائيت أنّه يشترك مع الرّسم في التّصوير الفنّيّ الآسر؛ كما يشترك مع الموسيقى في التعويل على الإيقاع تعويلاً كلّيّاً، أو تعويلاً جزئيّاً (كما هو الشأن في القصيدة العموديّة، وقصيدة النثر جميعاً) في حين يشترك مع الفنّ المسرحيّ لِمَا قد يأتيه الشاعرُ وهو يُنشد قصيدته قائماً مصطنعاً إشاراتٍ بأعيانها، وموظّفاً نبراتِ صوته في إلقاء نصّه ممّا يجعله يشبه الممثّل على خشبة المسرح...

ويبدو أنّ الشعر كان من أقدم الفنون التعبيريّة ظهوراً، وهو على كلّ حالٍ الشكلُ التعبيريّ الأوّل للتّمثيل المسرحيّ، وكلّ أضرُب الوجدان التي تتأوّب عاطفة الإنسان فتؤجّجها من حبّ، وكره، ووصف، وإعجاب... من أجل كلّ ذلك كان الشعر حاجةً إنسانيّةً متجدّدةً على مدى الدّهور وكرّ العصور.

ومَنْ لم يُتَح له أن يكونَ شاعراً تكلّفَ تذوُّقَ شعرِ غيره، وحِفْظه والتّغنّي به. وأمّا مَن لم يُتَحْ له أن يكون متضلّعاً من اللغة الفصحى عمَدَ إلى اصطناع اللّهجة العاميّة فقرض بها الشعر. وَمن لم يستطعْ كتابة الشعر بالطريقة العموديّة المجلجلة المقعقِعة، عمَد إلى شعر التّفعيلة يتفنّن في كتابته فيُمْتع به نفسَه قبل أن يُمتعَ به غيرَه. بل مَن لم يستطع تكلّف كتابة شعر

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في الشعر وآدابه ونقده، 1. 26 تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، 1383- 1963 (ط. 3).

التفعيلة كتب نثراً خالصاً وادّعى أنّه شعر، وكلّ ما في الأمر أنّه شعرٌ منثور غيرُ موزون! وكان كلّ ذلك من باب رغبة الإنسان الجامحة في التعامل مع الشعر تخيُلاً وقولاً، وسماعاً وتذوّقاً.

غير أنّ محمد بن سلاّم الجمحيّ يذكر أنّ الوظيفة الشعريّة لأوائل العرب لم تكن في بدايتها جماليّة خالصة، كما سيرى ذلك أبو الحسن محمد بن أحمد بن طَباطَبا هو أيضاً، ولكنّها كانت تُؤَدّي حاجة اجتماعيّة غالباً إذ يقول: «ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلاّ الأبياتُ يقولها الرجل في حاجته»[1].

فالوظيفة الشعريّة لدى أوائل العرب، حسَب ابن سلاّم، لم تكن الغايةُ منها هي التّأثيرَ في المتلقّين، ولا إبهارَهم بجمال النسج، ولا إدهاشَهم بالعَمْدِ إلى طلاوة الإنشاد، ولكن من أجل البلوغ منهم المبلغ الذي يتيح لهم قضاء الحاجة من أقرب طريق.

ولا يبتعد أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ كثيراً عن ذلك حين يجعل من وظائف الشعر لدى العرب أنّه يخلّد مآثرها، ولذلك كانت العرب تحتال في تخليد مآثرها في الجاهليّة «بأن

---

[1] ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 26. تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعوديّة بمصر، القاهرة، (دون تاريخ). وينظر أيضاً ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 48، دار الثقافة، بيروت 1964. ورواية ابن قتيبة: «لم يكن لأوائل الشعراء إلاّ الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة».

تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفّى، وكان ذلك هو ديوانها».[1]

في حين يقول ابن طباطبا العلويّ عن الوظيفة الجماليّة للشعر لدى المتلقّين، فيقرّر أنّ «للأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم، لا تُحدّ كيفيّتها كمواقع الطُعوم المركّبة الخفيّة التركيب، اللّذيذة المذاق؛ وكالأراييح الفائحة المختلفة الطّيب والنسيم؛ وكالنقوش الملوّنة التقاسيم والأصباغ؛ وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف؛ وكالملامس اللّذيذة الشهيّة الحسّ، فهي تلائمه إذا وردتْ عليه، أعني: الأشعار الحسنة للفهم، فيلتذّها ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصّدْيانِ للبارد الزلال، لأنّ الحكمة غذاءُ الروح، فأنجع الأغذيَة أنجعُها. (...) فإذا ورد عليك الشعر اللّطيفُ المعنى، الْحلوُ اللّفظ، التّامّ البيان، المعتدلُ الوزن: مازجَ الروح، ولاءم الفهمَ؛ وكان أنفذَ من نفْث السّحْر، وأخفى دبيباً من الرُّقَى، وأشدّ إطراباً من الغناء؛ فسلّ السّخائم، وحلّ الْعُقَد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان. وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته».[2]

وتُعدّ هذه الكلمة من أجمل الكتابات العربيّة القديمة التي وُصفتْ بها، أو فيها، الوظيفة الجماليّة للشعر، وكيف

---

[1] أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، 1. 72، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1388- 1969.

[2] أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلويّ، ص. 22- 23، تحقيق عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي القاهرة.

يؤثّر حَسَنُه في المتلقّي، فيفعلَ في وجدانه فِعْل الرّاحِ حين تدبّ في عقله. ولذلك شبّه ابن طباطبا فعْل هذا التّأثير الفنّي بالتّأثيرات الحسيّة التي تحدثها بعض المظاهر الجماليّة الأخرى حتّى يبلّغ فكرته للقارئ، فشبّه ذلك بعدّة أطوار يلتذّ فيها المرء ويطرب: ومنها الحال التي تُلمّ عليه حين يتلذّذ بمذاق طعامٍ شهيّ هنيء؛ وحين يَشَمّ شذَى عِطرٍ أنيق؛ وحين يشاهد نقوشاً جميلة الأصباغ متناسقة الألوان؛ وحين يستمتع بالاستماع إلى موسيقَى عذبةِ الألحان... فكذلك الأمر بالقياس إلى المتلقّي وهو يستمع، أو يقرأ، شعراً جميلاً. فالوظيفة الشعريّة بالقياس إلى ابن طباطبا، بالإضافة إلى وظائف أخرى لها، هي جماليّة في المقام الأوّل.

لم يكن لأجدادنا في العصور القديمة، ما لدينا نحن المعاصرين، بالاستمتاع بالموسيقى المسجّلة أو المرئيّة في وسائل الإعلام المسموعة أو المنظورة، فنُشغل بذلك عن قراءة الشعر، أو الفَزَع إلى تنظيم سهراتٍ للإنشاد. ولذلك كانت الوظيفة الجماليّة للشعر هي أن يجتمع النّاس في مقامة من المقامات، ثمّ يستمعون لشاعر من شعرائهم، فيستمتعون بشعره، ويستلذّون بإنشاده، فيقع لهم من المتعة ما يقع لنا نحن المعاصرين الآن حين نشاهد مسرحيّة جميلة، أو نشهد أمسيّة شعريّة بديعة، يُحْيِيها شاعر خنذيذ.

لقد كان للشعر وظيفتان اثنتان على الأقلّ: الأولى تعبيريّة خالصة، وهي التي تتمحّض للشّاعر الذي يعبّر عن عاطفة، أو

يسجّل موقفاً من المواقف فيخلّد ذلك في شعره؛ والأخرى، هي تأثير هذا الشعر في النّاس بحُسن تلقّيهم إيّاه إمّا للتثقّف والتّعرّف، وإمّا للاستمتاع والتّذوّق.

وعلى الرّغم من التّطوّر المذهل الذي تأوّب حياة النّاس في العصور الأخيرة، إلاّ أنّهم لم يستطيعوا الاستغناء عن قراءة أو الاستماع إلى إنشاده، لأنّه يؤدّي حاجة جماليّة للنّاس لا يؤدّيها شيء غيره.

وإذن، فكأنّ الشعر حاجة إنسانيّة متجدّدة تواكب الإنسان في كلّ مراحل حياته البدائيّة والمتحضّرة سواءً: فالشعر لذوق الإنسان ومتعته الوجدانيّة، هو كالهواء لرئتيه، والماء لِظَمَئِه، والنور لتبديد ظُلْمته. فإن رأينا امرأً يستطيع أن يعيش دون رئتين، أو دون ماء ونور، فهنالك نقضي بقدرة المرء على العيش دون شعر.

رابعاً. الوظيفة الاجتماعيّة للشعر عند العرب

«لم يكن لأوائل الشعراء إلاّ الأبيات القليلةُ يقولها الرجل عند حدوث الحاجة». **(ابن قتيبة)**

إنّ هذه المقولة التي كان دوّنها ابن سلاّم الجمحيّ، ثمّ من بعده ابن قتيبة، تختصر أسس التعامل الاجتماعيّ لدى العرب فيما بينهم، فلم يكن شيء يحدث ممّا له شأن مذكور، يوميّ

عابر، أو عامّ شامل، إلاّ وكان يخلّد بأبياتٍ من الشعر، تكثُر أو تقلّ. وقد أجمع كلّ النقّاد العرب الأقدمين على ذلك فعقدوا له فصولاً تقصر أو تطول في مجلّداتهم التي كانوا يكتبون.

وقد نشأتْ وظيفة الشعر الاجتماعيّة عن الجبلّة التي جُبل عليها العرب في حبّهم البلاغة إلى حدّ الهيام، وانبهارهم بالفصاحة على درجة الطّرب، وشدّة تقديرهم لِمَن وُهِب مِقْوَلاً فصيحاً، ولساناً بليغاً إلى مستوى الانتشاء. ولم يكن كذلك، في معظم الأطوار، إلاّ الشعراءُ الخناذيذ، ثمّ انضاف إليهم، من بعدُ، الخطباء المُفْلقون. ولذلك كانت القبائل تحتفل بنبوغ الشاعر إذا نبغ فيها، فكانت تتلقّى تهاني القبائلِ الأخرى؛ فتُذبح الذبائح، ويتغنّى النّساء، ويتلاعب الولدان، ويتسابق الفرسان على الخيول، كما كانوا يأتون ذلك في حفلات الأعراس الباذخة، والأعياد الكبيرة. كلّ ذلك كان احتفاءً بذلك الشرف الرّفيع الذي تحقّق للقبيلة، [1] فأمست في أعلى سلّم المجد.

ولم تشتدّ الحاجة إلى الخطابة إلاّ لدى تطوّر المجتمع العربيّ بعد ظهور الإسلام، وقيام الدّولة الإسلاميّة. [2] ومع ذلك، فقد ظلّت وظيفة الشعر قائمة المكانة، رفيعة المنزلة، لا يكاد ينازعها في ذلك منازع؛ فلم تستطعْ زَحْزَحَةَ مكانتها هذه

---

[1] يُنظر ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1. 65، تحقيق محمد محي الدين، المكتبة التجارية الكبرى، 1383- 1963 (ط. 3).

[2] ينظر الجاحظ، م. م. س.، 1. 372.

الاجتماعيّة والجماليّة معاً لا الروايةُ، ولا القصّة، حين ظهرتا في العصور الحديثة، وعظُم أمرهما، في مسار الأدب العالميّ.

ومن المعروف أنّ الرجل العربيّ كان مرهَف الإحساس، ضيّق الصّدر، نافدَ الصّبر، حين كان يُبْتلى بشاعر يَرميه بهجاء؛ فكأنّ ما كان يقال فيه حين يقال، ولو أنّه مجرّدُ حالة تشبه التمثيل، كان فعلاً ممّا يفعله هو من المقابح والمَشاين فيكون عاراً عليه، وعُواراً في سيرته، وسُبّة في مكانته بين النّاس. ومن عجبٍ أنّ العربيّ كان سريع الانتفاض لشرَفه، فكان يطير إلى الشرّ، ويبادر إلى الانتقام، من كلّ مَن أهانه، ولكنْ من غير الشعراء. في حين أنّه غالباً ما كان يستسلم للأمر الحتميّ، ويُذْعن للقضاء المَقْضيّ، إذا أصيب بهجاء مُقذع، فكان أعجزَ من أن يأتيَ إزاءه شيئاً، إلاّ في الأطوار النّادرة.[1]

كما لم يكن العرب حين يسمعون بيتَ شعرٍ في رجل، مدحاً كان أم هجاء، لا يسألون عن حقيقة شأنه، ولا يحاولون الخوض في تفاصيل أمره، وهل كان، فعلاً، أهلاً لذلك المدح إن مُدح؟ أو كان، حقّاً، لئيماً خسيساً، فيستحقّ كلَّ ذلك الهَجْوِ المقذع إن هُجيَ؟ وهل لم يكن الأمرُ إلاّ هزْلاً وتمثيلاً؟...

---

[1] من هذه الأطوار النادرة أنّ أبا الرُّدَيْنى العُكَليّ حين هجا نُميراً، بعد هجاء جرير، توعّدوه بالقتل، فلم يبال، بل قال فيهم:

أتُوعِدُني لتقتُلني نُميرٌ؟ متى قتلتْ نُميرٌ مَن هجاها؟

«فشدّ عليهم رجل منهم فقتله». الجاحظ، البيان والتبيين، 3. 334.

والذي يعود إلى كتب التراث الأدبيّ يندهش لضعف نفسيّة الرجل العربيّ، ورقّة نفسه، وشدّة تأثّره، وقلّة حيلته، وكثرة تخوّفه، مما يقال فيه هجواً فيحتدّ غضباً، ويَنحَضِجُ غيظاً. وأمّا إن قيل في العربيّ شعراً يمدحه، مهما تكن نيّة الشاعر أو حقيقةُ قصده، وأنّه لم يكن إلاّ كاذباً في مدحه، طمّاعاً في جائزته ليس غير، فإنّك كنت تراه لا يزال يسخو ويسْرُو، ويهتزّ أريحيّة، ويشمخرّ بأَنفه شُموخاً.

وعلى الرغم من أنّ المهجُوَّ من الأشخاص، أو من القبائل، كان ينتفع انتفاعاً كبيراً بانتشار صيتِه، وتردّد ذِكْره بين القبائل بفضل ذلك؛ فكان يخلُد بتلك الأبيات خلوداً، إلاّ أنّ العربيّ، بحكم جِبلّته، ودأْبِ شِنْشِنته، يأنَف أن يُهْجَى ولو استَفّ التراب، وشرِب الهواء. وحتّى لو أفضى ذلك إلى تخليد ذِكْره في الزمن، وتدوين اسمه في التاريخ. فكم من مهجوّ لا مكانة له في المجتمع أمسى خالد الذكْر عبر الدّهر الطويل، ولم يعد النّا يعنيهم أنّ ما قال فيه شاعر من الشعراء من مذمّات كانت حقّاً في خِلاله، فالزبرقان، وبنو نمير، وكافور، لم يكونوا ليُعرَفوا على هذا النحو الذي عُرفوا عليه، لم كانوا أفلتوا من هجاء الحطيئة، وجرير، والمتنبي.

وكان الهجاء والمدح كما يشمُلانِ الأفرادَ يشملان القبائل أيضاً. وكان العار، و/ أو الشرف: يلحقان الفرد من ذلك

فيسريان إلى قبيلته، كما يلحقان القبيلة فيسريان إليه، من بعد أن يسريا إليها، حذوَ النّعل بالنعل.

وكانت القبيلة الخاملة إذا صادفها بيتٌ من الشعر يمدحها أمست مجيدة شريفة، ويُقرّ لها بذلك سائر العرب في نواديهم وأسواقهم، ولو أنّهم يعرفون أنّها كانت من قبل خاملة. ولم يكن يُجْدي القبيلةَ الماجدة إذا أصابها هجاءٌ مجدُها وشرفُها فتيلاً! إلاّ إذا كانت قبيلة مجيدةً جدّاً، عظيمة الشأن بين القبائل... ولذلك كان العرب يحرصون أشدّ الحرص على أن يمدحهم الشاعر ولا يهجُوَهم، وإلا فلا مدْحَ ولا هجاء، ففي عدَمِهِما خير كثيرٌ لهم! ومن أجل ذلك كان الرجل ربما أنِف من الانتساب إلى قبيلته إن كانت خاملة في أصلها، أو كانت ماجدة ثمّ هُجِيَت، كما كان يفعل بنو أنْفِ الناقة إذا انتسبوا، فكانوا ينتسبون إلى بني قُرَيع، حتّى قال فيهم الحطيئة ما قال مادحاً:

قومٌ هم الأَنْفُ والأذنابُ غيرُهُمُ ومَن يساوِي بأنْف النّاقةِ الذّنَبا؟[1]

أصبحوا ينتسبون باختيالٍ واشْمِخْرارٍ إلى بني أنف النّاقة! في حين أنّ قبيلة أخرى، هي قبيلة بني نمير كانت مجيدة مؤثّلة المجد، شريفة باذخة الشرَف، فلَمّا هجاها جرير ببيته المشهور:

فغُضَّ الطرْفَ إنّك من نُمَيْرٍ فلا كعباً بلغتَ ولا كِلابا!

---

[1] ينظر الجاحظ، البيان والتبيين، 3. 335.

تنكّرت لبطنها، وجحدتْ أصلَها وأُرومتَها، فلم تعد تعتزي إليها، وآثرتْ أن تنتسب إلى قبيلة بني عامر! [1]

ولذلك هدّد شاعر قبيلةً أخرى بأن يهجوَها قائلاً:

وسوف يزيدُكمْ ضَعَةً هجائي   كما وضعَ الهجاءُ بني نُمَيرا! [2]

لِمَا كان يعلم من شدّة تأثير الهجاء وقُبْحه على القبيلة إذا تمّ وشاع بين العرب.

ومن أشهر الآثار التي عُرِفتْ في تاريخ الشعر العربيّ، ومن ثمّ الوظيفة الاجتماعيّة العجيبة لهذا الشعر في ذلك المجتمع الأدبيّ، ما مدح به الأعشى المحلّق، وهو رجل قبل أن يقيِّض له مدحُ الأعشى، كان خاملاً منعدم الذكْر في المَآقط، حتّى إنّا لا نكاد نعرف عنه، ولو بعد أن أنعم الله عليه بلسان الأعشى يمدحه، شيئاً ذا بال، كما نعرف عن الرجالات. فقد كان هذا المحلّق رجلاً فقيراً خاملاً له سبعُ بناتٍ لم تتزوّج أيٌّ منهنّ فيما كانوا يزعمون، فلما مدحه الأعشى، وذلك بعد أن ضيّفه وذبح له عناقاً وحيدة كانت له، وسقاه سؤراً من زقّ خمر كانت مدّخرة لديه، فقال فيه شعراً: طار ذِكْرُه بين القبائل، وانتشر شأنه في الآفاق، وارتفعت منزلته لدى العرب كلّهم، فلم تُمْسِ بناتُه السبعُ اللواتي كنّ عوانسَ حوابسَ، إلاّ وقد تزوّجْن جميعاً، لأنّ كلّ عربيّ سرِيٍّ شريف كان يحرص أشدّ الحرص على أن يتزوجَ من ابنة رجل قال فيه الأعشى:

---

[1] م. س.، 3. 334.
[2] م. س.

لعمري لقد لاحت عيونٌ كثيرةٌ إلى ضَوءِ نارٍ في يَفاعٍ تَحَرَّقُ

تُشَبُّ لمقرورَيْنِ يصطليانِها وباتَ على النار النّدَى والمُحلَّقُ

نفى الذمّ عن رهطِ المحلّقِ جَفنةٌ كجابيةِ الشيخِ العراقيِّ تَفهَقُ[1]

كان المحلّق كما تذكر الأخبار رجلاً فقيراً خاملاً، ولم يكن له شيء يمتلكه غير ما أقرى به الأعشى، بعد أن أشارت عليه حليلته بأن يسارع إليه حين حلّ بالحيّ فيستأثرَ بتضييفه من بين بني سائر عمومته، فلما دبّت الخمر في عروق الأعشى، بعد تناوُل العَشاء، وبدأ يسأل المحلّق عن شأنه، ويستفْسره عن حاله، أدرك أنّ الذي ضيّفه لم يكن إلاّ مِن أشدّ النّاس فقراً، وأكثرِهم بؤساً، وأحطّهم خمولاً، فتأثّر الأعشى لكرمه ونُبله، ورقّ لحاله وما هو عليه، فقال فيه ما قال...

كان العربيّ تبهره البلاغة فيهواها، ويعشَقها فيهيم بجمالها؛ وكان الشعر أرقَى ما يُسمَع من قول، وأجمل ما يُتلقّى من نسْج، فإذا سجَّل مسألة في موقف، أو خلّد حادثة في مقام، سارع ذلك إلى قلبه فعلِقه، وبادر إلى ذاكرته فحفظتْه.

وكان الشعر كثيراً ما يُنجي صاحبه من الموت. ونجتزئ بالإشارة إلى حادثة خلّدها التاريخ الأدبيّ فلا يستطيع أن يطمح إلى ما أدقّ مها حقيقة، وأعلى قيمة، أبداً. وهي قصّة الشاعر كعب بن زهير بن أبي سُلمى حين كان أهدر النبيّ صلى اللّه عليه وسلّم دمَه، لِمَا بلغه من نَهْيِ أخيه بجير عن اعتناق الإسلام

---

[1] وردت أبيات الأعشى في كثير من الأمهات، وانظر ديوانه، دار صادر، بيروت.

وصحبة رسول الله، **«فبلغ ذلك النبيَّ صلّى الله عليه وسلّم فتواعده، فبعث إليه بجير فحذّره»**.[1] فضاقت الأرض بما رحُبت على كعبٍ، ثمّ قرّر أن يَفِدَ على رسول الله صلى الله عليه وسلم فيجيئه مسلماً تائباً، وألقى عليه وهو في المسجد النبويّ قصيدته اللاميّة العجيبة، وأمام كبار الصحابة، في موقف أكبر من التاريخ نفسه، وأشرف من الشّرَف ذاته. ولم ينجُ كعبٌ من الموت فحسْبُ، بفضل قصيدته البديعة، ومنها قوله:

إنّ الرسول لَنُورٌ يُستضاءُ به وصارمٌ من سيوف الله مسلولُ

حَظِيَ بشرف باذخ لم يَحْظَ به أيّ شاعرٍ مثلِهِ في التّاريخ، إذْ كرّمه الرسول صلى الله عليه وسلّم أعظم تكريم حين كساه بردته الشريفة التي «اشتراها معاوية بعد ذلك بعشرين ألف درهم (من أسرته بعد أن توفي كعب)، وهي التي يلبسها الخلفاء في العيدين».[2]

ولم يكن الشعر يَعجِزُ، حَسْبَ أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظِ، إلاّ في حالين اثنتين عن أن ينهضَ بوظيفته الاجتماعيّة: إمّا في حال الخمول جداً، وإمّا في حال النّباهة جدّاً؛ فقد سلِمت

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 89.

[2] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 91. وقد تحدّث عن هذه الحادثة عدد من كتّاب السيرة منهم العبدوسي، تعريف الأحياء، 1. 116، دار الفكر، بيروت؛ وبرهان الدين الحلبي، السيرة الحلبيّة، 3. 227، دار المعرفة، بيروت؛ والبيهقي، السنن الكبرى، 15. 374، دار الفكر، بيروت؛ وابن كثير، البداية والنهاية، 5. 204 وما بعدها، مكتبة المعارف، بيروت. وقد علق ابن كثير على مسألة البردة فقال: «ورد في بعض الروايات أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم أعطاه بردته حين أنشده القصيدة. وقد نظم ذلك الصّرصريّ في بعض مدائحه (...). وهذا من الأمور المشهورة جدا، ولكن لم أرَ ذلك في شيء من هذه الكتب المشهورة بإسنادٍ أرتضيه».

بعض القبائل العربيّة الخاملة من الهجاء، لأنّ الهجاء لم يكن ليضعَ منها شيئاً، من حيث كانت هي وضيعةً بعدُ في أصلها؛ كما أنّ بعض القبائل العالية السؤْددِ، الرفيعةِ المجدِ، الواسعةِ الذِّكْرِ، لم يكن الشعر بقادرٍ على أن يضع من نَباهتها شيئاً كثيراً، وذلك لعلوّ شرَفها، وتُلُودِ مجدِها بين النّاس واتّفاقهم على ذلك.[1]

وقد بلغ من قدرة الوظيفة الشعريّة على اداء الحاجة العارضة، واللُّبانة الطّارئة، أنّ الرّجل منهم ربما كان يعرض قضيّته في مَظْلَمة على الوالي أو القاضي شعراً، فلا يكون الحوار بينهما إلاّ شعراً، فيغيب العُرف وعِلَل الأحكام، فيُحكَمُ لصاحب المظلمة كما وقع ذلك لأبي الْحُوَيْرِثِ السُّحَيميّ حين خاصم حمزةَ بنَ بَيضٍ إلى والي اليمامة، وهو المهاجر بن عبد اللّه، في قضيّةِ بئرٍ وقع التنازع عليها بينهما، فقد حكم الوالي لأبي الحويرث بعد أن عرض عليه قضيّته في أبياتٍ من الشعر، واقتنع بما جاء فيها.[2]

إنّ الشعر منذ كان، وخصوصاً في المجتمع العربيّ، نهض بدور اجتماعيّ عجيبٍ ذواكب الأحداث الجسام، والقضايا العظام، وعبّر عن آمال الأمّة وآلامها، ووصفَ أيّامها ومآثرَها، وخلّد مواقفها ومَكارمها، فأصبح جزءاً من التاريخ الحقيقيّ

---

[1] ينظر م. س.، 3. 335.
[2] ينظر الجاحظ، مْ. س.، 3. 341- 342.

لهذه الأمّة بحيث يعسر على من يدرس المجتمع العربيّ في القرون السّتّة الأولى من تاريخ الشعر العربيّ أن يستطيعَ استيفاءَ دراستِه، واستيعابَ بحثه، ما لم يعُجْ على هذه الأشعار يستنطقها ويستوقفها، لاستْخلاص الحقائق التّاريخيّة منها. فقد كان الشعر إذن تعبيراً صادقاً عن حاجات النّاس في حياتهم اليوميّة: الحميمة والعامّة معاً...

الفصل الرابع

بنية اللغة الشعريّة

أوّلاً. عجائبيّة اللّغة

نودّ أن نقدّم بين يديْ هذا الفصل مجموعة من الأفكار التي تضطرب كلّها من حول أهمّيّة اللّغة ومكانتها في تواصل الإنسان، وفي علاقاته بعضِهِ مع بعضٍ، وفي تعبيره على المستويين: اليوميّ، والشعريّ؛ وفي تفكيره على المستويين: العاديّ والفلسفيّ. ومِن أهمّيّة اللّغة في التواصل، والرّقيّ الفكري، والتعبير الجماليّ، ترى جميع الأمم الكبيرة، قديماً وحديثاً، شرقاً وغرباً، تُعنَى بلُغَاها، وتتفانَى في خدمتها، وتجتهد في تيْسيرها، أو في ضبْطِ صعوباتها على الأقلّ، حتّى تنتشر بين عدد أكبر من النّاس. فالعرب على عهد حضارتهم الزاهرة كأنّهم لم يكونوا يفعلون شيئاً غيرَ العناية بلغتهم (فظهر الخليل بن أحمد الفراهيدي، وكبير النّحاة العرب سيبويه، وكبير المفكّرين اللغويّين ابن جني، وكبير البلاغيّين الزمخشري، وكبير المفكّرين النحويين عبد القاهر الجرجانيّ... ثمّ ظهور أكبر النحاة المتأخّرين ابن هشام، وابن مُعطٍ، وابن مالك، والقائمة طويلة جداً...). من أجل ذلك نجد المفكّرين والنقّاد الغربيّين المعاصرين يُعْنَوْن عناية فائقةً بلُغَاهُم تتجاوز حدّ الحرص، إلى حدّ المبالغة والمغالاة... فمنذ دو صوسير الذي فتح الباب أمام الدّراسات اللّغويّة الحديثة، والمدارس اللّغويّة تتوالى متعدّدة، والمذاهب اللّسانيّاتيّة (نسبة إلى اللّسانيات) تتعاقب مختلفةً... كما أنّ التفكير اللّغويّ لم يعد يعني مجرّد

الاشتغال بمعرفة الوظائف النحويّة، والقواعد التي تضبط اللّسان، كما قد يتوهّم بعض الجامعيّين العرب الذين أمسى اللّغويُّ منهم يأبَى الاشتغالَ بالنّصّ الأدبيّ حتّى كأنّه جُنُبٌ عن اللّغة، في حين أنّ المشتغل بالأدب يجهل اللّغة أو يكاد، لأنّه غيرُ متخصّص فيها! وهو على كلّ حال لا يعرف من اللّغة إلاّ ما يجعله كُتْبوباً، لا كاتباً... واللّه فعّال لِما يريد!

لقد أمسى التفكير اللّغويّ مجالاً إنسانيّاً عامّاً مطروحاً للتفكير لدى الفلاسفة واللّغويين والنقّاد جميعاً، وذلك على أساس أنّ اللّغة هي مفتاح المعرفة الإنسانيّة...

فما اللّغة، إذن، قبل أن نتساءل عمّا اللّغة الشعريّة خصوصاً؟

اللّغة! إنّها هذا اللّغز الصوتيّ العجيب.

سمفونيّة من الأصوات المتداخلة. تتناغم طورا فتبهر، وتتناشَزُ طوراً آخر فتُزعج، تبعاً لسياق الدلالة. أصوات كأنّها دَرْدابُ الطّبل تارة، وتغريدُ اليَمام تارة أخرى.

ترى اللّغةَ تخشُنُ وتلطُف. وتلطف وتخشن. وتراها تَجْهُر وتَخْفُت، وتخفت وتجهُر. خُفُوتٌ فجَهارة، وجَهارةٌ فخُفوت.

فاللّغة بعدُ ليست إلاّ أصواتاً. إنْ هي إلاّ مجموعة من الأصوات محدودة في عَدَدها. ومع ذلك تراها تفعل العجائب في التواصل بين المتعاملين بها. تعبّر عن أرقّ المشاعر لديهم. تصوّر

ألطف الأحاسيس الملتعجة في صدورهم. تتلاعب بها أوتار الحنجرة كلاماً فتُدهش، وغِناءً فتُطرب. والسّرّ العظيم كلّه يمثُل في انتظام هذه الأصوات. في تعاقبُها وتبادُل أطوار مخارجها في جهاز الصوت. وفي تشكّلاتها وتبدّلاتها الصوتيّة انطلاقاً من ذبذبات الأوتار.

وكذلك شأن اللّغة...

أم أليست هي الأداةَ الأرقى للتواصل بين البشر؟ أم أليست هي مفتاح المعرفة، منذ كانت المعرفة؟ فلا معرفةَ إلاّ باللّغة؛ إذ لا يجوز أن تَتِمّ هذه المعرفة خارج مجال اللّغة. وإلاّ كانت مجرّدَ معرفةٍ من العَدَم. ذلك بأنّ المعرفة إنّما تكون بالإدراك العقليّ الذي لا يمكن أن يَتمّ إلاّ بواسطة اللّغة التي هي أداة للإرسال والاستقبال، وترجمان التصوّر والإدراك. فمِن دون اللّغةِ لا يمكن أحداً أن يعبّرَ تعبيراً راقيا واضحا مفهوما لدى المثقّفين (وذلك حتّى نُقصيَ لغة الإشارات والنُّصُبِ والصُّوَى التي قد توضَع للتّواصل بين المرسِلين والمستقبِلين عوضاً عن أداة التّواصل الطبيعيّة التي هي السِّماتُ اللّفظيّةُ وحدَها...). كما لا يمكن لأحدٍ أن يَفْهم الرّسالة المبثوثة، أو يُفْهمها أيضاً، في معظم أطوار التّواصل وأرقاه، إلاّ بواسطة هذه الأداة اللّغويّة العجيبة التي نلعب بأصواتها العشوائيّة في صِبانا فتتكوّن لدينا لُغَيَّةٌ مفهومة أصواتُها على نحو ما؛ في حينَ أنّا لا نلبَث أن نتخلّى عن تالِكَ اللُّغَيَّةِ فنصطنعَ لغة الكبار. وأثناء ذلك لا نفتأ نحلم بالأمانيّ

الجميلة بها أيضا في كرَانا، ونحن صغار، كما نحلم بها ونحن كبار.

واللّغةُ حِين تُذْكَر، يُذْكَر معها اللّفظ، ويذكر معها المعنى؛ ويذكر معها الإرسالُ والاستقبال، وما بينهما. يُذكر معها وجودُ مجتمَعٍ من المتعاملين بها، يصطنعونها صوتاً في التخاطب، ورقْناً في التكاتُب. لوْمَا اللّغةُ لَمَا كانت الإنسانيّة أصلاً، كذلك نرى. وإذن، لَما كانت الحضارة، ولَما كان الفكر والتفكير، أيضاً. كذلك نَقْضِي. ولاسْتَوَى الإنسانُ والبهائمُ، بل لكانَ أضلَّ منها سبيلاً.

نُسْأَلُ باللّغة عن أعمالنا في آخرتنا، ونُلَقَّنُ الشّهادةَ بها في آخر اللّحظات من حياتنا. جاء تبليغ الرّسالاتِ السّماويّة بها. يتمّ إعلان الإيمان بها، وإعلان الكفر أيضا بها. يتمّ عَقد الزواج وإعلان الطّلاق بها. كما يقع إعلان الحروب بها. ويتمّ عَقْد مواثيق السّلْم بها. كما يتمّ إعلان الكرْه والضغينة بها.

وأمّا أدفأُ العواطف الكامنة في صدورنا، وأجْشأُ الأحاسيس الْمُختَبَنَة في قلوبنا، فلا نعبّر أيضاً عنها، إلاّ بها. فالحبّ النّاضر لا يرقَى إلاّ بتبادل ألفاظها بين العشّاق. هي الشهادة على الحبّ الدّفين... فإنّا باللّغة نأتي كلّ شيء. ودون امتلاك اللّغة لا نستطيع أن نأتيَ شيئاً ذا بال... فليس وراءَ وجود اللّغة إلاّ الصّمتُ، بل الْخُفَاتُ. وليس وراء الصوتِ، إلاّ البَكَم. وليس وراء انعدام اللّغة، إلاّ العَدَم.

وإذن، فمِن دون لغة ناهضة راقية، وطيّعة فتيّة، وناضرة حييّة، وحسّاسة ذكيّة، وقويّة عَتِيَّة، ذاتِ قابليّة للتّعامل مع المفاهيم الحضاريّة، وجديدات التّكنولوجيا، لا يجوز أن توجَد أمّةٌ ناهضة.

فكلّ أمّة كبيرة، وراءَها حتماً لغةٌ كبيرة. ذلك بأنّه ثبت في التاريخ والواقع أنّ الأمم لا تنهض بغير لغتها، ولا بازدرائها وجهْلها. وإذن، فما مِن نهضة حضاريّة وفكريّة وتكنولوجيّة، إلاّ وأساسُها اللّغة. اللّغةُ التي هي أداة التّفكير في مستوياته العليا، ووسيلة التّعبير في صُوَرِهِ الأروعِ والأبهى.

واللّغة لغاتٌ: راقية متطوّرة بلغت ما يتدانى من حدّ الكمال، وبدائية منحطّة بلغتْ درَك الإسْتِفال، وبينهما لغة بين ذلك. مثلها مثل الأمم أيضاً طبقاتٌ: متطوّرة ومتخلّفة، وبينهما درجات بين ذلك. ولا يجوز للّغة إلا أن تكون مجلوّةً كمِرْآة الغريبةِ تعكس المستوى الحضاريّ الذي بلغه الناطقون بها، حقّاً؛ فهي مِرْآتُهُم المصقولةُ التي فيها ينعكسون. وهي وجهُهُم النّاضِر الذي به يأْتَلِقُون ويتباهَوْن؛ أو هي وجهُهم الشّاحب، الذي به يَزْوَرُّون ويتوارَوْن.

وليس ينبغي أن يكون هناك رُكَامٌ معرفيٌّ ذو درجات راقية من العلم، ما لم يكن قد قُيِّضَ له ركامٌ معرفيٌّ عبر اللّغة، باللّغة، وانطلاقاً من اللغة نفسِها. فلم تكن النّهضة الحضاريّة العربيّة الإسلاميّة، في عصور خلتْ، وأبَتْ أن تعود فتعاصَتْ،

(وما نراها عائدةً إلاّ بعد انقراض هذا الجيل، جيلنا، الخائب على الأقلّ!)، إلاّ بعد نهضة لغويّة عجيبة شملت كل تقنيات الكلام: رواية نصوصها من أفواه الأعرابِ البادين في أعماق الأودية السّحيقة، وعبر الصّحاري المَخُوفة، ثمّ حفْظها بالتّدوين على طواميرَ بلغت أحجامها في مكتبة أبي عمرو بن العلاء مقدار غرفة كبيرة. وكان أثناء ذلك يحتدم الاجتهاد في تأسيس نحوها وتقعيد صرْفها، وتأصيل أساليبها البلاغيّة، وضبط أصواتها المتناسقة والمتنافرة معاً، بلغتْ في الدّقّة حدّاً مدهشاً.

وفي أسوإ كلّ الأحوال لا نجد النّهضة العلميّة إلاّ مُواكِبةً، أو مُزامِنةً، للنّهضة اللّغويّة؛ إذْ لم يكن الكِنْديّ، وابنُ الهيثم، وبَختيَشُوعُ، والْخُوارزميّ، والفارابيّ، وابنُ رشد، وابن سينا، وابن خلدون من وجهة؛ وعبدُ الحميد، والبحتريّ، وأبو تمّام، والجاحظ، والمتنبّي وسَواؤُهم من وجهة أخرى: إلاّ أثناء، أو خِلافَ، وجودِ فطاحلَ من المفكّرين اللّغويّين في المستوى العالميّ أمثالِ الخليلِ بنِ أحمدَ الفراهيديِّ، وسيبويه، وابنِ جنّي، وأبي عليّ الفارسيّ، وعبدِ القاهر الجرجانيّ... وسَوائِهم من العباقرة الذين بهم تزهو الحضارة العربيّة الإسلاميّة وتفخر، وتزدهي حتّى تنتشيَ، بل تسكَرَ!...

ولو جئنا نبحث في النّهضة الغربيّة الحديثة لَما ألفيناها قامت على العِيِّ والبَكَاءة؛ بل هي أيضا قامت على ركام لغويّ ضخم، لم يلبث أن أفضى إلى ركام معرفيّ ضخم؛ فلم تكن

هذه الإنجليزيةُ التي يُظَنّ اليومَ أنّها أقدرُ اللّغات على التّعبير عن أدقّ المعاني التّكنولوجيّة المعاصرة، حتّى كانت قبْلها إنجليزيّةُ شكسبير الشّعرية. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في ألمانيّة الألمان التّكنولوجيّة؛ فهي لم تكن إلاّ بعد أن كانت ألمانية قُوث وبريخت الشّعريّة، وألمانية هيجل وكانط الفلسفية. كما لا نعتقد أنّ روسيّة الصّواريخ والأقمار الصّناعيّة والأسلحة المتطوّرة لم تقم إلاّ على لغة جوركي، وطولسطوي الأدبيّة؟ فأرُونا أيّ نهضة تكنولوجيّة، في تاريخ الحضارات الإنسانيّة منذ خمسة وعشرين قرناً، قامت على دون اللّغة؟!

اللّغة! هذا اللّغز الصوتيّ العجائبيّ حقّاً.

تتشكّل أصوات مختلفةُ المخارج فيما بينها فتمثّل لفظاً؛ وهذا اللّفظ نفسُه هو الذي يتكفّل بالإحالة على معنىً؛ وهذا المعنى هو الذي يتكفّل بالإحالة على مدلول، أو على مرجع خارجي، يمثّل ما يكون حقيقة يتّفق، أو يختلف، من حولها المتعاملون بهذه اللّغة المطروحة للاستعمال. فالفكرة تتكوّن في الذهن أوّلاً، فيقع التعبير عنها بهذه الأصوات المختلفةِ مخارجُها التي تدلّ، بفضل اختلاف هذه المخارج، وبفضل ذلك الاختلاف الصوتيّ أيضاً، لدى نهاية الأمر، على مدلول الفكرة المتكوّنة في الذهن. وكلّ ذلك يتمّ ضمن نظام صوتيّ دقيق. فالأصوات ليست عشوائيّة ولا اعتباطيّة، ولكنّ مخارجها تتكوّن عبْرَ منظومة صوتيّة تندرج في نظام اللّغة العامّ الذي الغايةُ منه

تشكيلُ الدلالةِ في الأذهان. واللّغزُ المحيّرُ الذي لم ينتهِ العلماءُ فيه إلى وجه من العلم يتفقون عليه، أنّ الصبيّ يتعلّم لغته الأمّ في ظرف ثلاثِ سنواتٍ أو نحوِها، في حينَ أنّ الشخص الراشد إذا جاء يتعلّم لغة أجنبيّة، عن لغته الأمّ، يقضي سنواتٍ طويلاتٍ من عمره دون أن ينتهيَ فيها إلى الغاية المرجوّة، نطقاً وتركيباً. ويمكن أن يقع استثناء في هذا الأمر، ولكنّه ليس ذلك الاستثناءَ الذي ينقض القاعدة.

ولعلّ مثل تلك العجائبيّةِ في سيرة هذا الأمر، هي التي حملت بعض علماء اللّغة الأقدمين على اعتبار اللّغةِ من قَبيل الإلهام والتوقيف، لا من قَبيل المُواضَعَة والاكتساب.[1] فأن يرى الأقدمون صبيّاً في الثالثة من عمره يتحدّث لغةَ قومه هو أمرٌ لا ريبَ في أنّه كان يحملِهم على الاندهاش فعلاً.

إنّها، إذن، أصوات سحريّة تتقطّع في أوتار الحَنْجَرة، في نظام دقيق مخصوص، تبعاً لنظام كلّ لغة من اللُّغَى، فتنتسج فيما بينها وتتضافر، وتتبادل المواقع الصوتيّة وتتعاون، وكلّ ذلك في تلقائيّة طيّعة طبيعيّة معاً، لا أيْنَ فيها ولا نصَب، من أجل أداء معنىً من المعاني مخصوصٍ.

لا شيءَ أشدُّ إلغازاً من هذه اللّغة في التعاملات البشريّة؛ ودون التجانُف إلى الحديث عن التقنيات والمواصفات المدرسيّة

---

[1] ينظر ابن جنّي وهو يحيل على أبي عليّ الفارسيّ مناقشاً هذه القضيّة، الخصائص، 1. 40 وما بعدها، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت. (كتبت مقدّمة التحقيق سنة 1371- 1952.

التي وقع تفصيلها في مئات الدراسات اللّغويّة المعاصرة في الشرق والغرب عبر خمسة وعشرين قرناً من تاريخ الإنسانيّة المكتوب.

وبفضل اصطناع أصوات اللّغة التي يختلف نظام تواترها الصوتيّ بين لغة وأخرَى، فيمثّل الاختلافُ، على المستوى الخارجيّ، بين اللّغات خصوصيّةَ نظامِ كلِّ لغة؛ كما يمثّل هذا الاختلاف الصوتيّ، على مستوى النّظام الدّاخليّ، فيكوّن خصوصيّة نظام اللّغة المعنيّة في نفسها، فيغتدي للأصوات والمخارج نظامٌ دقيق هو الذي يشكّل الدّلالة الصوتيّة لهذه اللّغة ويشحَنها بمعنىً تُحيل عليه، وبمدلولٍ يقع الرجوع إليه.

والظّاهر أنّ التّدبيرَ في أوّل أمر أصوات اللّغة أنّها اعتباطيّة، ثمّ تتّخذ لها صورة النّظام الصوتيّ الدّالّ على معنىً. وكان رأيُ ابن جنّي يقوم في شأن المُواضَعة على أنّ اثنين من النّاس أو ثلاثةً يجتمعون فيحتاجون إلى الإبانة عن الأشياء فيضعون «لكلّ واحدٍ منها سِمةً ولفظاً، إذا ذُكِر عُرِف به ما مُسمّاهُ، ليمتاز من غيره، وليُغْنيَ بذكْره عن إحضاره إلى مَرآة العين؛ فيكون ذلك أقربَ وأخفَّ وأسهلَ من تكلُّفِ إحضاره، لبلوغ الغرض في إبانة حاله».[1]

وتعني هذه النظريّة، في كيفيّة نشأة ألفاظ اللّغة، وهي تبدو صحيحة إذا عوّمناها في طريقة صناعة المصطلح لدى

---

[1] أبو الفتح عثمان بن جنّي، الخصائص، 1. 44، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ت).

يجتمعون ويتناقشون من حول إقرار مصطلح ليُطلقوه على معنىً جديد...

كما تعني نظريّة ابن جنّي أنّ ألفاظ اللّغة هي بمثابة ما نُطلق عليه نحن «مُمَاثِلات» (إقُونات)، لأنّ كلّ لفظ حاضرٍ يمثّل معنىً غائباً، وكلّ معنى يدلّ على شيء حاضر في الذهن، ولكنه خارج عن العِيَان، في أطوار معلومة على الأقلّ. غير أنّ اللّغة استطاعتْ من بعد مراحلها البدائيّة أن تتّسع لأضخم المعاني الدّالة على الزمان والمكان والإنسان في الوقت ذاته، كأن يقول قائل: «الحرب العالميّة الثانية». فمعنى هذه العبارة المركّبة من موصوف وصفتين يحيل على المعاني الثلاثة التي زعمنا.

وعلى أنّا لا نتّفق مع ابن جنّي في أنّ أصل اللّغات إنّما هو من الأصوات المسموعة في الطبيعة كأزيز الرياح، ودَويّ الرعد، وخرير الماء، وشحيج الحمار، ونعيق الغراب، وصهيل الفرس[1]... فمثل هذه الدّعوى قد تجعل من الإنسان حيواناً أعجم، لأنّ أصوات تلك الحيوانات وإن كانت ذات دلالة محدودة في نفسها، إلاّ أنّها لا يمكن أن ترقَى إلى أصوات الإنسان اللّغويّة التي تتحكّم في توزيعها الصوتيّ بالمقدار الذي يدلّ ورود بعضها على معنى معيّنٍ... ويقع النسْج الصوتيّ ضمن نظامٍ معلوم تتفرّد به كلّ لغة من اللّغات الإنسانيّة، عن صِنْوتها.

---

[1] ينظر ابن جنّي، م.س.، 1. 46- 47.

وعلى أنّ الأعجب في كلّ ذلك أنّ الاختلاف في منظومة الأصوات لا يمتنع عليه أن يدلّ على شيءٍ واحدٍ، أي على أنّ تشكيلة من الأصوات بعينها، في لغة بعينها، تدلّ على شيءٍ واحدٍ على الرغم من اختلاف الأصوات الدّالة على المدلول الذي يتشكّل فيمثُلُ فيها مُثُولاً. وذلك هو الذي كان يحمل أبا عليّ الفارسي وأصحابَه، (ولا أحدَ يوافقهم من المعاصرين على ذلك طبعاً) على الذهاب إلى الحدّ بالقول بتوقيفيَّة اللّغةِ لا بمُوَاضَعَيَّتِها.[1] ولْنضربْ لذلك مثلاً بالسائل الذي يُشرَب، وتُسقَى به الأرض: فهو في العربية «ماء»، وهو في الإنجلزية «واتَر»، وهو في الإسبانيّة «أكْوَا»، وهو في الفرنسيّة «أو» (ولم نشأ كتابة هذه الأسماء إلاّ بالحروف العربيّة لبعض التدبير)... ولا يقال إلاّ مثل ذلك في المعنى الدّالّ على الجواب بالقَبول في حوارات المتخاطبين، فهو في العربيّة «نعَم»، وهي في الإنجليزيّة «ياس»، وهو في الإسبانية «سِي»، وهو في الفرنسيّة «وِي»، وهو في الروسيّة «دا»، وهلمّ جرّاً...

ثمّ إنّ أصل الصوت الواحد يتشجّر إلى مجموعة من الأصوات (بفضل ما يلحقُها من اختلاف الحركات والسّكون) هي التي تحدّد دلالة الصوت في تبدّلاته.

وإذن، فحتّى الأصوات، إذا كانت عشوائيّة أو اعتباطيّة، هي غير ذات معنىً إلاّ ضمن تواضُع جماعة من النّاس على منْحها

---

[1] ينظر م. س.، 40- 47.

دلالاتٍ معيّنة تؤدّيها حين تعوّم ضمن المنظومة الصوتيّة للسّمات اللفظيّة التي تواضعوا على اصطناعها للتواصل بينهم...

ولقد نتمثّل سيرة أصوات المخارج اللّغويّة بسيرة أنغام الموسيقى، حذوَ النعل بالنّعل؛ فالمفاتيح الصوتيّة لو يقع الاقتصار على واحدٍ منها منفرداً في العزْف لَمَا أفضى إلى إثارة المشاعر، ولا إلى استفزاز العواطف، ولا إلى إيقاظ الوجدان في النفس فتطرَبَ وتجيش على النحو الذي يكون أمرها حين تتعدّد أصواتها وتتركّب. ولو رسم رسّام مشهداً بلون أزرقَ، مثلاً، فقط، أو لون أصفر فقط، لَمَا أثار في النّفس وجداناً وتذوّقاً وتحسّساً... فتعديد الألوان وحُسن المُخالَجة بينها هما اللذان يجعلانِ اللّوحة الزيتيّة تتمتّع بالجمال الفنّي الذي يَنشُده النّاس فيها.

وكذلك شأن المخارج الصوتيّة. فلو أنّ قائلاً تلفّظ بصوت واحدٍ كأن يكون: «ها»! فإنّه لا يكون له أيّ دلالة تُفضي إلى التفاهم والتواصل (إلاّ في سياق محدود جدّاً إذا تواضع اثنان أو أكثر من النّاس على إطلاق صوت «ها»، خارج المنظومة الصوتيّة المتداوَلة بين الجمهور، على معنىً خاصٍّ بهم، ولكنّ ذلك المعنى الذي يتواضعون عليه لا يرقى إلى مستوى اللّغة العامّ)، بلْهَ استفزازَه لمشاعر المتلقّي فيستمتع بالرسالة الصوتيّة المبثوثة، أو يُفيد منها غرضاً دلاليّاً، عبر أصوات لغويّة مسخّرة

تؤديها أوتار الحنجرة في نظام معلوم... بل سيتساءل - غالباً - حائراً عن: «ما»: «ها»!؟

وحتى إذا ما تعدّد الصوت تعدُّداً ثنائياً، خالياً من تعويمه في نظام من التركيب اللغويّ، لا يكون أفضل من ذلك شأناً، ولا أوضح أمراً. أرأيت لو أنّ قائلاً قال مثلاً: «هذا، هذا، هذا!...» وردّد هذا اللفظ وحده مليون مرّةٍ، وإذا خرج عن سياق مرجعيّ سابق في الذهن، فإنّه لا يؤدّي أيّ معنىً تواصليّ. بل لا يزيد المتلقّي إلاّ حيرة وسموداً. وقد يُعدّ هذا الذي يردّد هذه السمة الصوتيّة معتوهاً أو مخبولاً!... إذْ فما هذا «الْهَذا»؟ وما ذا وقع له على وجه التحديد؟ وما ذا أصابه فردّدَ، ما ردّد؟ وما ذا كان يريد بلوغه من غاية دلاليّة من وراء هذا التَّكرار العشوائيّ؟ وإذن، فهذان الصوتان العربيّان (ها – ذا) اللذان كوّنا الشّقّ الصوتيّ لهذه السّمة، في صورتها الدنيا، لم يستطيعا أن يقدّما أيّ دلالة تدلّ على استعمال الباثّ لهذه السمة الصوتيّة التي إذا أضيفت إلى صِنْواتها اغتدت ذات دلالة، وأسهمت في بناء الكلام، وانتظمتْ في عامّة النّظام... فالذي ينقص هذه السمة الصوتيّة المركّبة هو الشّقُّ الدّلاليّ. ولا يتأتّى هذا الشّقُّ الدلاليّ إلاّ بالتركيب؛ أي بعمْد الباثّ إلى اللّعِب بالمنظومة الصوتيّة في إطار اللّعبة اللّغويّة المتعارَف عليها.

وإذا كان الشّقّ الصوتيّ يمكن أن يتأتّى، دلالة أو عبثاً، في أيّ لَعِبٍ بالأصوات، فإنّ الشّقّ الآخر، وهو الذي يمثّل المستوى

الدّلاليّ، ينهض على نظام دقيق، بل صارم، لإنتاج الدلالة بواسطة مخارج الأصوات، وتركيبها. ولذلك يرى فريق من الفلاسفة أنّ الحقيقة التي تمثّلها اللّغة لا تقوم إلاّ في اللغة المنطوقة، فإذا كُتِبت اللّغة انعدمت الحقيقةُ منها، فكأنّ الكتابة تزويرٌ للحقيقة التي يمثّلها الصوت بكلّ ارتجاجه وتذبذبه، وبكلّ ما فيه من انفعال ووجدان. ذلك بأنّ الكتابة تأتي نشاطاً ثانياً، أو تالياً، في عمليّة التواصل البشريّ، غير المباشر على كلّ حال. فكأن لغة الكتابة هي مجرّد «مُماثِل»، أو (إقونة)، [1] للّغة الحقيقيّة الغائبة، وهي اللّغة المتلفّظة. أرأيت أنّ الأصل في وظيفة اللّغة ليس إلاّ التخاطُب، ثمّ وقعت عمليّة الكتابة التي هي مماثل تقريبيّ للّغة المتلفّظة التي يزعم أفلاطون وأصحابه أنّها هي وحدَها الحاملةُ للحقيقة، والمعبِّرةُ عنها أيضاً. [2] فالصوت ببَحّته واضطرابه، وارتجاجاته وتذبذباته، وخفوته وارتفاعه، واطمئنانه وارتعاشه، وسعادته وشقاوته، وسروره وغضبه، وهدوئه وانفعاله... هو الذي يمثّل الحقيقة

---

[1] نقترح إن يطلق على المصطلح الأجنبيّ الهجين (الإقونة) الذي لا يعني في العربيّة شيئًا مصطلحا عربيًا هو: «المُمَاثِل». ذلك بأنّ الأصل في معنى «الإقونة» أنّها سمة حاضرة دالّة على سمة غائبة (مثل آثار الأقدام، أو الحوافر، على الثلج، ونطلق على هذا الضرب من السمة «المماثِل البصريّ»... فيكون لفظ المماثل الذي نقترحه ترجمة لهذا المفهوم السِيمَائيّ الأجنبيّ دالاّ على معنى الاستِعمال الأصليّ. وإن أبى مَن ابى أن يستعمل إلاّ المصطلح الأجنبيّ إعجابا به، وتنكرا للعربيّة الصحيحة، فلا أقلّ من أن يكتبه دون ياء بعد الهمز، كما كتبناه نحن، ليطابق أصل النّطق الأجنبي (Icône).

[2] **Cf. Jacques Derrida, La dissémination, in Pierre Zima, La déconstruction : une critique, p. 40, P u f, Paris, 1994.**

الكامنة في النّفس ويترجمها بصدق، في رأي أفلاطون وأصحابه. ولْنؤكّدْ ذلك تارة أخرى...

في حين أنّ ألفاظ اللّغة تفقِد هذه الخاصيّةَ بمجرّد أن تُكتب على قرطاس... فلو كَتَب شخص، مثلاً، عدداً كثيراً من المَرّات، عبارة «اللّه أكبر»، وهو يريد أن يؤدّي بها غرضاً دلاليّاً معيّناً، فإنّه قد لا يؤثّر التّأثير المباشر الفاعل نفسَه الذي يُحْدثه الصوت المجلجِلُ المشقشِق بها وهو يتلفّظ هذه العبارة، مرّةً واحدة فقط، إمّا في موقف خشوع وخنوع، وإمّا في موقف غضب وهيجان، واضطراب ووهَجَان، وإمّا في موقف سرور وابتهاج...

بل إنّا لو أضفنا لفظاً آخرَ إلى اللّفظ الأسبق الذي كنّا مثّلنا به لغياب دلالة الألفاظ إذا انفردت، (كما ظلّ يلاحظ ذلك عبد القاهر الجرجاني، [1] وهو أمر معلوم بالضرورة، وإن لم يتحدّث عبد القاهر، في الحقيقة، عن مكوّنات اللّفظ الصوتيّة التي هي أيضاً لا تكوّن الدّلالة الدنيا للفظ، كما مثّلنا لبعض ذلك نحن...)، وكما قرّر ذلك الكاتب الفرنسيّ إفون بيلافال (Yvon Belaval)، بَعد عبد القاهر بزهاء عشرة قرون، بأنّ الاعتقاد السّاذَج كان «يقوم على اعتبار أنّ الألفاظ المعزولة تكتسي معنىً حقّاً، وهو هذا الذي يبدو منعزلاً في المعجم. في حين أنّ الألفاظ لا يكتسينَ المعاني إلاّ في المجموعة. وبالمقابل،

---

[1] ينظر عبد القاهر الجرجاني في: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة.

فإنّ كلّ مجموعة تمنح المعنى للألفاظ، كيفما كانت...»)،[1] وهو (هذا): كأن يكون الاِسمُ المضاف اسماً دالاًّ على الاستفهام، لَمَا أفضت الأصوات اللّغويّة التي أضيفت إلى أيّ دلالة موَكّدة. وكلّ ما في الأمر أنّ الدلالة تزداد إشكالاً وإلغازاً؛ وذلك كأن يقال: «هذا، ما ذا؟»؛ أو «هذا، كيف؟»؛ أو «هذا، لما ذا؟»؛ أو «هذا، أيّ شيء؟» (وللمخاطِب أن يقدّم الاستفهام على السِّمَة الصوتيّة التي مثّلنا بها، كما هو أصل الاستعمال الفصيح الصحيح في العربيّة، فيقول: «لما ذا، هذا؟» إلخ)... بل يمكن أن تتعدّد الألفاظ إلى أكثر من ذلك دون أن تُنتج أيّ دلالة معنويّة... ولذلك فالصوت وحدَه، مهما تكن طبيعة نطقه، لا ينتج اللّغة، ولكنّ هذا الصوت، وهذا معروف لدى النّاس على كلّ حال، هو الذي يدلّ على معنىً في إطار اصطناع المخارج المختلفة المتشكّلة بفضل تذبذبات تحدثها أوتار الْحَنجَرة - بعد أن تتلقّى الأوامر من الدّماغ- في أيّ نظامٍ لغويّ يستعمله مجتمع من النّاس.

وعلى نقيض ذلك، فقد يؤدّي صوت واحدٌ دلالة لغويّة تامّة، في أحوال نادرة جدّاً، ويستطيع المتلقّي، مع ذلك، فهْمَ قصد الباثّ من خلال إرسال هذا الصوت المؤلَّفِ من صوت واحدٍ،

---

[1] **Yvon Belaval, Encyclopædia universalis, Poésie.**
ونلاحظ أنّ هذه الفكرة هي التي كان عبد القاهر الجرجاني أقام عليها فلسفة العلاقة بين اللفظ والمعنى، وأنّ اللفظ وحده معزولاً ليس من اللغة، وإنّما اللغة هي تركيب... في كتابيه «دلائل الإعجاز»، و«اسرار البلاغة».

كأن يطلب الباثّ إلى المتلقّي الذي يتكلّم العربيّة أن يعِيَ عنه ما يقول له، فيخاطبَه بقوله: «ع»![1] (وإن كان المتحذلقون من النحاة يشترطون إضافة حرفٍ آخر ليقومَ به فيقال: «عِهْ»...). وإنّما كان هذا الحرف الوحيد الذي وقع به التخاطب ذا معنىً تامٍّ لدى النّحاة العرب لأنّه يحمل في طيّاته ضميرَ رفعٍ مستتراً وجوباً هو «أنت». فالشّقّ الصوتيّ، هنا، يستعين بذكاء المتلقّي فيدسّ له لفظاً ثانياً مسكوتاً عنه في النّطق، ولكنّه وارد في تقاليد الاستعمال، فتوكَل وظيفة الدّلالة إلى المسكوت عنه، انطلاقاً من المنطوق به. لأنّ النظام اللغويّ العربيّ قائم على التعويل على ملَكة الذكاء لدى المخاطَب، فما ثبتَ فهْمُ المخاطِبِ فإنّه يقع حذفُ كثيرٍ من الأصوات من أصل الأصوات التي تتكوّن السمة اللّفظيّة منها، ولذلك وقع استخدام نظام الإعلال والإبدال والحذف والضمائر المستترة، والمقدَّرات الكثيرة في الإعراب، كلّ ذلك كان لجنوح العربيّة إلى إيثار الاقتصاد اللّغويّ بطائفة من الأنظمة الدّاخلية في الاستعمال بين المتخاطِبين، مثل الْتماس الخِفّة في النطق بدل الثّقل، والاستغناء بالمحذوف عن المذكور، وبالمبنِي عن الْمُعرَب، وهلمّ جرّاً...

---

[1] ربما يكون هذا النموذج من العربيّة من أدقّ التعابير وأكثرها اقتصاداً، بحيث لا يَرِدُ مثل هذا المثال بسهولة في اللغات العالميّة المعروفة.

- ثانياً. شعريّة اللّغة

كلّ ذلك وقد كنّا نتحدّث عن اللّغة في صورتها البدائيّة، أو في حدود استعمالاتها الدنيا التي المرادُ منها التخاطبُ اليوميّ، في الحاجات العارضة. غير أنّ اللّغة وهي تتأسّس بأصواتٍ تتكوّن في الحنجرة تنتقل من هذه المرحلة القائمة على التخاطب المباشر الذي كثيراً ما يجعل اللّغة بسيطةً عاديّة، لاتّسام التخاطب اللغويّ بين النّاس بالسرعة واصطناع البديهة في تبادل الأفكار، وإقامة الحوار، وسرْد الوقائع والأخبار... إلى مرحلة عُليا، هي مرحلة التّأنّق والتشدّق، والإسهاب والتّفيْهُق، والتّأمّل والتثبّت، فتصير شيئاً آخر يبهر ويسحر. واللّغة تزدان بنفسِها حين تنهض باللّعِبِ بألفاظها، وحين تعمِد إلى الاعتمال بأصواتها، فتكوّن لوحاتٍ لغويّةً، أساسها الصوت المعبّر، تتّسم بكلّ سِمات الجمال الفنّيّ الذي يجعل المتلقّي حين يقرأ أو يسمع، ينبهر ويندهش لهذا الجمال الطّافح الذي تفرزه أصواتُ اللّغة فتستحيل هذه الأصوات بما فيها من سحر البيان، وفرْط الجمال، إلى لوحات شعريّة مؤْتنقة...

ونقول «شعريّة» لأنّ الإنسانيّة كلّها، قبل مجيء رمبو وبودلير، وقبل ظهور ما سمّاه بودلير، عبثاً للانتقام من الحياة التي قست عليه، «الشعر بالنثر» (Poème en prose) [1]، وما

[1] Cf. Henri Lemaître , in Encyclopædia universalis, Baudelaire.

يسمّيه العرب المعاصرون من بعده، وقد وصلتهم الرسالة على دأبهم في تلقّي المعارف، وغير المعارف، بآخرةٍ من الدّهر: «قصيدة النثر»؛ كانت تتعامل مع اللّغة الشعريّة، منذ فجر تاريخها الأدبيّ، على أنها هي التي تتّسم بالائتناق في انتقاء اللّفظ، وتَوَخّي بلوغ روعة الجمال لدى اللّعب بالتركيب، أو بناء سمات اللّغة داخل الجملة، ثمّ داخل النّصّ. فأيّ شخص يوفّق إلى اصطناع عبارة جميلة في التخاطب، بين أهله وأصدقائه، أو حتّى في موقف عامّ، وحتّى بين العوامّ، يوصَف كلامه بالشعريّة، إلى يومنا هذا... ولذلك، فإنّ الصفة الأولى لأيّ شاعرٍ، وفي التصوّر المسبَق، أنّه يُحْسن تدبيج ألفاظ اللّغة، فلا شاعرَ إلاّ وهو مدبّجٌ للّغة، مُدْرِك لأسرار أصواتها، خبير بالألفاظ الأنيقة التي تجعل نسْجَ كلامه ينتقل من مستوى الاعتياد، إلى مستوى الامتياز؛ أو قل: من مستوى الابتذال، إلى مستوى الانزياح... فأيّ معنىً يتناوله الشاعر الكبير في نسْج لغويّ بديع، لا يُحسنه إلاّ هو، يُضْفي عليه جِدّةً وطرافةً، وبَداعةً ونضارة، فيمثُلُ رائعاً عجيباً. ولكنْ لومَا براعةُ الشاعرِ في تدبيج اللّغة، وتحسين نسوجها، لَمَا كان بينه وبين أيّ شخصٍ آخر، غيرِ شاعر، فرْق. فتميُّزُ الشاعرِ هو أنّه يحسن تدبيج ألفاظ اللّغة، وذلك مثل ما يحسن الرسّامُ العبقريّ المزجَ بين الألوان والمزاوجة بين المناظر، والمُلاءمة بين الأبعاد والمَشاهد، فتبدو اللّوحة كأنّها من صُنْعٍ بديع.

ومن شدّة تمكّن الشاعرِ من لغته، وتحكّمه في نسْجها، نراه يتصرّف في تقليب نظامها الاستعماليّ فينفخ في اللّفظ الذي يمثّل للناس في دلالة معيّنة يتواضعون عليها بينهم، دلالة أُخراةً جديدةً لا تخطُر إلاّ بخَلَد الشاعر، انطلاقاً من المعنى الأوّل، أو البدائيّ، للّغة نفسِها...

من أجل ذلك كانت لغةُ الشعر في عامّتها، وخصوصاً لغةَ الشعر الحديث والحداثيّ معاً، انزياحيّةً أو انحرافيّة أساساً. فإنْ كانت مجرّد نسْج لغويّ عاديّ، لا يخرج عن اللّغة الإعلاميّة واليوميّة والعلميّة التي قُصاراها احترامُ نظام اللّغة وحقول الدلالات، فإنّها لا تكون لغةً شعريّة وما ينبغي لها. فالشاعر يستميز بإنشاء لغة جديدة، موازية للّغة المعجميّة التي يعرفها النّاس. أي إنّ لغته تنهض على الانحراف وانتهاك النظام الدّلاليّ والتركيبيّ العامّ. فهو إذا اصطنع سِمَة «الفجر» مثلاً في شعره، فإنّه لا يعني، من وراء هذا الاصطناع، ذلك الهزيع الأخير من اللّيل الذي يسبق بزوغ الصبح، ويتقدّم انتشار الضياء، (إلاّ إذا دلّ سياق مرجعيّ على أنه كان يريد إلى ذلك حقّاً)؛ وإلاّ فهو إنّما يريد به إلى التعبير عن أمل ضائع يوشك أن يعود، وهدف غائب يوشك أن يؤوب، وقيمة عظيمة هي بصدد التّحقّق؛ فلفظ «الفجر»، هو من الوجهة الشعريّة، رمزٌ لكلّ معاني الأمل والرجاء والخير الكامنة في ضمير الدّهر، ولكنّها الوشيكةُ الظّهورِ، القريبةُ الحدوثِ... فسمة الفجر، هنا، كأنّها تتجانف

نحو الإنشائيّة الشعريّة، ولا ينبغي تلقّيها على أنها واردة في معرض الخبريّة. فهنا لا يريد الباثّ، من وراء اصطناع الفجر، إلى مجرّد إلقاء الخبر، ومن ثمّ إلقاء الخطاب؛ ولكن إلى بثّ رسالة شعريّة انزاحت بسمة «الفجر» من دلالتها المعجميّة المحدودة إلى دلالة شعريّة مفتوحة. ذلك بأنّ هذا الفجر في هذا التمثّل قد يبزغ قريباً، وقد يبزغ بعيداً، ولكنّه قد لا يبزغ أبداً. فالرسالة مفتوحة، والتساؤل لا يراد منه إلى جواب معلوم.

ونتناول فيما يلي طائفة من الخصائص الفنّيّة التي يمكن أن تستميز بها اللغة الشعريّة في الذوق الأدبيّ العامّ، قديماً وحديثاً، ونحن نتناول ذلك تمثيلاً لا حصراً، واستئناساً لا استيعاباً. إذ البحث في مثل هذه المسألة اللّطيفة يحتاج إلى وقفة طويلة، ومتابعة مفصّلة. وذلك ما لا يتأتّى لنا هنا.

1. شعريّة اللغة: فخامة ومجازاً

وتختلف اللّغة الشعريّة بين توظيفها في الشعر القديم الذي كانت تقوم فيه على الجزالة والفخامة أساساً، وعلى شيء من استعمال المجاز بأنواعه المختلفة، والاستعارة والتشبيه بأنواعهما المختلفة أيضاً، وبين الشعر الجديد الذي لا يقوم على اصطناع اللّغة الفخمة، ولا على الكَلَفِ بالمحسنات والمجازات؛ ولكن على تزييح اللّغة تزييحاً منتظماً مِلحاحاً، وعلى الجنوح للتصوير

الشَفّاف، وعلى الالتحاد إلى انتقاء اللّغة الرقيقة المعبّرة التي تشبه في بعض أمرها الهواءَ المنساب، والنُّور المذاب...

كانت اللّغة التي يصطنعها الشعراء الأقدمون، انطلاقاً من شعراء المعلّقات وامتدّت على بضعة قرون بعد ذلك، جزلة فخمة، ونبيلة رصينة؛ غير أنّها كانت لا تعبأ بالصور الشعريّة التي كانت تقلّ فيها على نحو بادٍ. كانت اللّغة تعنف في أطوار التعبير عن العنف والفخر والتطاوُل على القبائل حتى تبلغ في ذلك مدىً بعيداً، كما قد نلاحظ ذلك في قول عمرو بن كلثوم وهو يفتخر بقبيلته تغلب:

إذا بلغ الفِطامَ لنا صبيٌّ تَخِرّ له الجبابرُ ساجدينَا

فها هنا نلاحظ مستوىً عالياً من التفخيم من الموقف، ومقداراً مفْرِطاً من المبالغة في الادّعاء، والإيغال في الفخر. غير أنّا لا نلاحظ أناقةً في اللّغة آسرة، ولا شفَافَةً في التصوير ساحرة. بل نلاحظ لغة فخمة انقادت لصاحبها دون أن يبذل جهداً بادياً في الْتماسها، بل لكأنّها هي التي وافتْه فأقبلتْ عليه، وخالجتْه فالتصقتْ به. كانت اللّغة تصدر عن أوائل الشعراء العرب كصدور العبَق عن الزهرة، والخرير عن الماء، والضياء عن الشمس، والنور عن القمر، والتّلألُؤِ عن النجم... لكأنّ الشاعر كان يغترف لغته من نهر، بل من بحر؛ ولم يكن ينحتها من صخر، كما قيل عن اللّغة الشعريّة لدى جرير والفرزدق... ولذلك كان الشعر أقرب إلى الطبع منه إلى الصنعة، وإلى

الارتجال أكثر منه إلى التنقيح، فكان ذلك الشعر ما كان. ونودّ أن لا نغادر هذه الفكرة حتّى نقرّر شيئا يتمحّض لاصطناع هذه اللّغة من باب توكيد حكمنا السابق، وهو أنّ أولئك الشعراء كانوا يتحكّمون في لغتهم على نحوٍ لم يتم في أيّ عصر من العصور الشعريّة بعدهم، وذلك بحكم أنّ اللّغة، كما أسلفْنا القال، كانت بالقياس إليهم، كما كانوا هم بالقياس إليها أيضاً، دفْقاً دافقاً يمثُل في الذّهن، وفيضاً فائضاً يجري على اللّسان. فلا اللّغةُ كانت تعتاص عليهم وتشمس لهم، ولا هم كانوا يتكلّفون مراودتَها أو إقسارَها على الإتيان إليهم، شأن كثير من كتّاب عصرنا وشعرائه. كان كلّ شيء يتمّ في هذه العلاقة اللّغويّة كفعْل الطّبيعة السّمحة.

وإذن، فقد كانت اللّغة الجزلة هي السمة البارزة للشعر العربيّ القديم انطلاقاً من القصيدة الجاهليّة، فكان، بحكم أنّ لغة الأقدمين كانت متينة بطبيعتها: فلم يكن الشعر إلاّ امتداداً لها، ومظهراً فيه من مظاهرها. بل كان بعض المعلّقاتيّين، مثل عمرو بن كلثوم، ونودّ أن نمثّل به تارة أخرى هنا، يوظّف هذه الجزالة اللّغويّة للترهيب والتهييج معاً، يهيّج بها قبيلته على أعدائها، ويرهّب بها أعداء قبيلته من صولتها إذا صالتْ؛ فكانت اللّغة بضخامة أصواتها، وترداد ألفاظها، بمثابة الشّهب الناريّة المحرقة. فكان الشاعر يسعى إلى محاربة أعداء

قبيلته بألفاظ شعره، قبل رماح مقاتليه وسيوفهم ونبالهم. ويبدو ذلك واضحاً في نصّ معلّقته، من مثل قوله:

بأيّ مشيئة عمرو بنِ هندٍ تُطيع بنا الوشاةَ وتزدرينـــا

ألا لا يجلهنْ أحدٌ علينـــا فنجهلَ فوقَ جهْل الجاهلينا

ففي مثل هذا الكلام لا نكاد نجد صورة شفّافة رقيقة، ولا انحرافاً عن النّظام العامّ للّغة، بل «التّشعير» كان بالنّفخ في ألفاظ اللّغة بما كان فيها من معانٍ لتزدادَ قوّة وعنفاً، دون البحث عن دلالات شعريّة انزياحيّة جديدة. ففي مثل هذا الكلام كلّ ألفاظ اللّغة موضوع فيما وُضع فيه في أصل المعجم اللّغويّ العامّ.

وعمرو بن كلثوم حتّى حين يشبّه المرأة، بل يشبّه عضواً جميلاً من أعضائها، ومظهراً لطيفاً من جمالها، وهما الماثلان في ثدييها النّاهدين، لا يعمِد إلى اصطناع لغة انزياحيّة، ولا إلى لغة شعريّة رقيقة تتلاءم مع العضو الموصوف، ولا إلى صورة شفّافة تحمل المتلقّي على إعمال الفكر في تلقّي الفكرة المطروحة من أجل فهمها، بل يعرض الشاعرُ فكرته في لغة عارية. وكلّ ما في الأمر أنّه يصطنع لغة «بدويّة» جزلة بل عنيفة، وفخمة بل غليظة. ثمّ إنّه لا يخرج عن نظام اللّغة المألوف بين النّاس من أجل ذلك، فلا تراه يحمّلها معانِيَ جديدةً، بل تظلّ هي هي، كما هي في أصل الاستعمال العامّ:

وثدياً مِثْلَ حُقِّ العاجِ رَخْصاً حصاناً من أكفِّ اللامسينا

فلا شيءَ في لغة هذا البيت يخرج عن إطار المعاني المعجميّة المألوفة لدى النّاس: الثّدي، وحُقّ العاج، ورخْصاً، وحصاناً، وأكفّ اللاّمسين.

ولعلّ أجمل ما في لغة هذا البيت أنّ الشاعر شبّه الثدي بحُقّ العاج، أي وِعائه. وإذا اجتزأنا بتمثّل صفاء اللّون في معنى الحُقّ، فإنّ المشبّه به يكون مقبولاً، لكنّنا إذا أمعنا التمثّل فالْتمسنا الهيئة والشكل فإنّ هذا التشبيه قد يغتدي مزعجاً للمتلقّي. ولذلك لم نجد أحداً من الشعراء اصطنع هذا التشبيه للثدي، بل كلِفوا من بعد ذلك بتشبيهه بهيئة الرّمّانة ونحوها...

ويصطنع الشاعر القديم، في بعض الأطوار، لغة فخمة جليلة، ولكنّها تظلّ محتفظة بشعريّتها النّاضرة، وأدبيّتها الطّافحة، وذلك كإسناد الفعل إلى غير العاقل، أو إلى غير ما وُضِع له في الحافرة، فتتكوّن صورة شعريّةٌ في منتهى الفخامة والجمال، دون الخروج، أثناء ذلك، عن المعاني المعجميّة للّغة، وذلك كما في قوله:

أبَتِ الرّوادِفُ والثُّدِيُّ لقُمْصِها مَسَّ البُطونِ، وأن تَمَسَّ ظُهوراً

وإذا الرّياحُ مع العَشِيِّ تناوحَتْ نبّهنَ حاسدةً، وهِجْنَ غَيوراً [1]

---

[1] استشهد الزّمخشري بالبيت الأوّل من هذين البيتين الاثنين المعروفين وحدَهما دون اكثر في تفسيره الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّاويل، 2. 739، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت). وكان البيتان وردا أصلا في حماسة ابي تمام، 3. 1284- 1285، بشرح المرزوقي، وتحقيق احمد امين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1371- 1952. كما اوردهما ابو عمر احمد بن عبد ربّه=

فاللّغة الشعريّة، هنا، في هذين البيتين العجيبين، تظلّ محتفظةً بمعانيها المعجميّة بحيث لا انتهاك ولا انزياحَ لاستعمالاتها المألوفة بين النّاس، إلاّ ما كان من إسناد الفعل إلى غير العاقل على سبيل المجاز المرسل. فالرّوادف - أو الأعجاز- والثُّدِيُّ، في هذه اللّغة الشعريّة، تغتدي قادرةً على التمسّك بفعل الإرادة فتنهض، هي نفسُها، بالإباء، فينشأ عن ذلك عدمُ مَسِّ قُمْصِها البطنَ والظّهر. وتَنِدّ اللّغة الشعريّة قليلاً عن نظام استعمالها بإطلاق الجمع على مَواطِنِ المفرد، ولكنّا لا نعتقد أنّ ذلك يبلغ بها مستوى الانتهاك الحقيقيّ لنظامها، لأنّ النّصّ كان يريد، في تمثّلنا، إلى مجرّد تضخيم عجيزة هذه المرأة، وتكبير ثديَيْها، ممّا أفضى إلى استحالة مسٍّ لِباسِها ظهرَها لِضِخَم العَجيزة، ولاستحالة مَسِّ هذا اللباسِ بطنَها لإشراف النهدين وكِبَرِهما من وجهة، ولنُحول خصرها ودقّته من وجهة أخرى؛ فظلّ الظّهر والبطن عارِيَيْنِ!... وإنّما اللباس كان بحكم

=في كتابه «العقد الفريد»، 3. 462، و6. 108 (تحقيق أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، القاهرة، 1368- 1949). وأتى مثله أبو علي القالي الذي أوردهما، بعد أن كان قراهما على أبي بكر بن دريد، في كتابه: «الأمالي» 1. 23، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، 1373- 1953 دون نسبتهما إلى أحد. وقد أعيانا أن نعثر على قائلهما فيما لدينا من مصادر التراث الأدبيّ.
ومِن عجبٍ أن يظلّ مثل هذين البيتِين الجميليْن على شعريّتهما الطّافحة، مجهولاً قائلهما، وهو، حتما، قديم. ولا نشك في أنّه من شياطين الشعراء، وأعرابهم. ولا يجوز لمثل صاحب هذا الشعر أن يكون قال هذين البيتين الشاردين وحدَهما، بل هو حتماً شاعرٍ فحل؛ ولا بدّ من أن يكون له شعر آخرِ كثير أو قليل. وقد شرحهما المرزوقي شرحا بديعا فكتب يقول: «هو يريد أن يصفها (يريد إلى المراة كما هو بادٍ) بأنها ناهدة الِثديين، دقيقة الخصر، لطيفة البطن، وأنّها عظيمة الكفَلِ والرِّدْف؛ فالثُّدي تمنع القمْصَ أن تلتصقَ ببطنها، والرِّدْفُ يمنعها أن تلتصق بظهرها». (م. س، 3. 1284).

تشكل مآنِث جسم هذه المرأة فيه. لا يعدو أن يَمَسَّ الكفل والثديين، وخصوصاً حين تتناوح الرياح متقابلاتٍ بين أن تكون شماليّةً وجنوبيّة، فإنها تُفضي إلى تعريةِ هذه المرأة بإظهار مفاتن جسمها فتُضرّي تلك الصورةُ الأنثويّة المثيرة غيرةَ بعلِها أو مَن يقوم عليها. في حينِ تؤلّب عليها قلوب الحاسدات اللّواتي لا يَوْدَدْنَ أن تظهر أمامَهنّ بهذا الجمال الطّافح، وبهذه الإثارة التي تهتاج لها الغرائز اهتياجاً.

في حينَ أنّ لغة البيت الآخِر تتمسّك بمعجميّة معانيها، إلاّ ما كان من قوله عن دَوِيِّ رياح العشيّات: «تناوحَت»، فلا تعدوها، على طرافة الفكرة، وبراعة التصوير: فالرياح، والعَشِيُّ، ونبّهن، وحاسدة، وهِجْن، وغيوراً: كلّها ألفاظ شعريّة، لكنّها تدرُج معانيها في اللّغة المعجميّة المألوفة بين النّاس، لا في اللّغة الانزياحيّة.

وإذا كانت اللّغة الشعريّة في البيت الأوّل عَزَتْ إرادة الإباء والرفْض إلى الرّوادف والأثداء، فإنّها في البيت الآخِرِ تستعير التّناوُح، الذي هو في الأصل بكاءُ النساء خصوصاً، للرياح حين كانتْ تتجاوب أصواتُها بين الفِجاج مع الأماسِي فتُحْدِثُ أصواتاً مختلفة محمومةً تشبه الأنينَ في ترجيعه. والذي يقطن البادية، يذكر كيف يكون لأزيزِ الرياح أصواتٌ عالية تتشكّل في المَسامع ارتفاعاً وانخفاضاً، وتمثُل في الآذان قِصراً وامتداداً. وقد تتجسّد هذه الصورة أيضاً في أصوات الرياح وهي تهبّ بين

العمارات الضخمة في المدن الكبيرة. والحقّ أنّ للرياح في هذا البيت وظيفتين اثنتين: وظيفةً مزعجة مَخُوفة هي حين يشتدّ أزيزُها فيُحْدث أصواتاً محمومة لا يستنيم إلى سماعها السّامع، ووظيفةً أخرى جماليّة مثيرة حين تستطيع هذه الرياح تعريَةَ هذه المرأة برسْم مآنِثِ جسمها، ومَفاتن جسدها، فإذا هي كأنّها عارية، ممّا ينشأ عن ذلك غَيرةُ الغَيْرَان، وحسَدُ الْحُسّاد.

وليس من غايتنا هنا تحليلُ هذه الصورة الشعريّة البديعة، أكثر ممّا حلّلنا، فلْنجتزئْ بما كتبْناه عنها...

وأمّا حين يتحدّث الحرث بنُ حِلّزة عن حبيبته ويصوّر بعض شوقِهِ إليها، وشوقها إليه أيضاً، وكيف أنّ موانعَ عاتيَةً كانت تحول وتَلاقِيَهُما، فإنّه لا يصوّر عاطفتَه في لغة غزليّة رقيقة كما هو الشأن بالقياس إلى أشعار الشعراء العرب انطلاقاً من العهد الأمويّ، ولكنّه يأتي ذلك في لغة بدويّة حوشيّة إذ يقول:

وبعينيكَ أوقدتْ هندٌ النا ... رَ، أخيراً، تُلْوِي بها العَليـــاءُ

فتنوّرْتُ نارَها من بعيـــدٍ ... بخَزازَى، هيهاتَ منكَ الصِّلاءُ

فالتصوير هنا بديع إذا وُضع موضعَه من البيئة البدويّة الشَّظِفَة التي كان الشاعر وصاحبتُه يعيشانِها، فهو صادقُ التصوير، وهو صادق الوصف. غير أنّ لغته تظلّ محتفظة بجزالتها، بل بعذريّتها، بل بوحشيّتها، من وجهة، كما تظلّ

محتفظة بالمعاني المعجميّة لألفاظها من وجهة أخرى، لا تنتهك نظامَها، ولا تخرق قوانينها.

وعلى أنّ ذلك ليس قاعدةً صارمة لا يلحقها الاستثناء، بل إنّا ألفَينا شعراءَ جاهليّين آخَرين يعمِدون إلى تحريف اللّغة عن استعمالاتها المألوفة، بتحميلها معانِيَ جديدةً لم تكن تتعامل بها في عمْدِهم إلى استعمال المجاز في تصويرهم الشعريّ، كما نلاحظ ذلك في بعض شعر امرئ القيس مثلاً وهو يخاطب اللّيل واصفاً إيّاه، شاكياً من طوله المسرف الذي جلب له كلّ الهموم وألوان الشقاء:

فقلتُ له، لَمّا تمطّى بصُلْبه وأردف أعجازاً وناءَ بكَلْكَلِ:

فأوّل الانتهاك اللّغويّ، هو مخاطَبةُ اللّيل (فقلت له: أي للّيل الوارد في البيت الذي قبل هذا في المعلّقة، والمقُول وارد في البيت التّالي...) وكأنّه يعقِل، فكان ذلك توكيداً لتحميل اللّغة معنىً جديداً لم يكن في معجمها العامّ. ذلك بأنّ اللّيل مجرّد فترة من الزمن تأتي بين غروب الشمس وطلوعها، ولذلك لا هو يعقل، ولا هو يعي، ولا هو، إذن، من الكائنات الحيّة، بلْهَ أن يكون عاقلاً. إنّ الشاعر يخاطب ما لا يعقِل هنا فيساوي بينه وبين ما يعقل، وهو أمرٌ لم نقرأ له مثيلاً في الشعر العربيّ القديم قبل امرئ القيس، وإن كنّا لا نعرف شعراً كثيراً قبل امرئ القيس... فهو، إذن، أبو عُذْرِه. لقد استعار الشاعر الليل الطويل لبعير امتدّ متنُ ظهرِه وسَطاً، وتناءَى صدرُه وعجُزه طَرَفاً. ويعني

ذلك أنّ الليل طال عليه فابتعد أوّله، وتثاقل عنه آخرُه، فكأنّه ليلٌ من الدّهر، وزمن طويل من العمر.

وثانيه، جعْل هذا الليل الطويل بعيراً ذا صَلَبٍ مديدٍ فيما بين الصّدر والعَجُز. ولم يجتزئْ هذا الصُّلْبُ بطوله وامتداده، وبُعْد صدوره عن أعجازه، ولكنّه تمطّى بصلبه وتمدّدَ فازْداد طُولاً؛

وآخرُه، أنّ هذا البعير - اللّيل- لم يجتزئْ بما في صلبه من مقدار الطّول الطبيعيّ الذي قُدّر له، بل أردف أعجازاً إلى عجْزه، والثّمسَ كَلاكِلَ يُضيفها إلى كَلْكَلِه، فلم يعُدْ أملٌ يُؤَمَّلُ في اقتراب فجْره، ولا رجاءٌ يُرْجَى في بزوغ صُبْحه.

فلغة التصوير الشعريّ، في هذا البيت الجاهليّ، تعمِد إلى ميْزِ اللّغة الشعريّة من اللّغة المعجميّة بتحميلها معانِيَ جديدةً لم تكن من قبلُ فيها، وذلك بجعْل اللّيل عاقلاً وهو في اللغة المعجميّة غير عاقل؛ ثمّ جعْل طوله بمثابة صلبِ بعيرٍ تناءَى عجزُه عن صدره؛ ثمّ جعْل هذا الصّلبِ ذا قابليّةٍ لأن يُرْدِف فوقه أعجازاً أخرى لِتَزيده نأياً عن صدره، إيغالاً في تصوير طول هذا الطّول العجيب. فتصوير هذا الصلب وهو يحتمل أعجازاً كثيرة يتّصل بعضها ببعض نحو الوراء هو صورة شعريّة، بدويّة، جليلة.

وكلّ أولئك أمور جعلت صورة اللّيل الطويل المظلم الذي هو زمان ميت، ينتقل بكلّ أهواله وأحواله، فيتمثّل في هذا

البعير العجيب، وهو كائن حيّ ذو حيز، فانتزعه الشاعر من بيئته، فكان صادق التصوير، مفهوماً لدى متلقّيه من أهل زمانه على الأقلّ.

2. شعريّة اللّغة - توظيف التكرار والإيقاع الداخليّ-

لم تعُدِ اللّغةُ الشعريّة مجرّدَ نسْجٍ لا تصنيعٌ فيه ولا تأنيقٌ، ولا تنقيحَ ولا تحكيمٌ، بل ابتدأت بوادرُ الصناعة الشعريّة انطلاقاً من العهد الجاهليّ نفسِه. وقد كان لاحظ ذلك محمد بن سلاّم الجمحيّ، وهو أقدم النّقّاد العرب المنهجيِّين، فأسّس في ضوء ملاحظاته نظريّة الصّناعة الشعريّة، بعد أن تبيّن له أنّ لِنسْجِ الشعر طرائقَ للتدبيج يتميّز بها كلّ شاعر عن الآخر، أو مجموعة من الشعراء، عن مجموعة أخرى منهم، على الأقلّ (وهو ما أطلق عليه مصطلح «الطّبقات») في إطار الشعريّات العربيّة المألوفة بين المتلقّين. بل لقد اغتدت اللّغة الشعريّة، بعد أن مرّت بمرحلة البداوة والوَحْشيّة، نسوجاً يصنعها الشاعر فيقدّم ويؤخّر، ويلعب باللّغة ويكرّر. أي إنّ الشعريّات العربيّة انتقلتْ من مرحلة البدائيّة الشعريّة التي احتفظت ببعض نصوصها القصيرة طائفةٌ من الأمهات، وهي غير مقنعةٍ على كلّ حال، إلى مرحلة النضج الفنّيّ.

ونقول عن النصوص الشعريّة القصيرة والقليلة التي زعم الأقدمون أنّها هي أقدم ما وصلهم من الشعر العربيّ الصحيح قبل تقصيد القصائد، على عهد مهلهل بن ربيعة وامرئ القيس بن حُجر: «وهي غير مقنعة»، لأنّه علينا أن نكون سُذّجاً بمكان كبير كي نقتنع بهذا المُزْعَم الذي زعمه ابن سلاّم وابن قتيبة [1]...

لا ريبَ في أنّ هناك حلقةً عريضة مفقودة من تاريخ الشعر العربيّ، وقد ضاعت إلى الأبد، ولا أحدَ سيعرف من شأنها شيئاً. أم هل يُعقل أن يولد الشعر العربيّ بهذا العنفوان الفنّيّ المدهش على غفلة من التّاريخ، ودون سابق محاولات كثيرة وكبيرة متعثّرة، ويأتينا كما نعرفه في أشهر القصائد الجاهليّة، وأهمّها ما اصطُلح على تسميته «المعلّقات»؟ وإذا صحّ بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

عوجا على الطّلل المُحيلِ لعلنا نبكي الديارَ كما بكى ابن حُمَام

فإنّ ذلك يؤكّد ضياع هذه الحلقة الطويلة من تاريخ الشعر العربيّ حقّاً. [2]

---

[1] ينظر الجمحيّ، طبقات فحول الشعراء، 1. 26، شرْح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني (لا مكان ولازمان للطبع)؛ أبو العباس المبرّد، 1. 373- 374، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1424- 2003، تحقيق عبد الحميد هنداوي؛ وابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 48. وانظر عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات، ص. 27- 53، نشر اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999.

[2] ذكر أبو عبيدة، فيما يقول الجاحظ، أنّ قائل:

كأنّي غداة البين يوم تحمّلوا لدى سمُرات الحيّ ناقف حنظل=

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ أسباب فقدان هذه الحلقة ليستْ مبرَّرةً من الوجهة التّاريخيّة غير ذهاب التّاريخ نفسه وغيابه عن هذه الحقبة الطويلة من عمر الشعر العربيّ الذي لا يجاوز الجاحظ قِدمَه بأكثرَ من قرن ونصف، أو قرنين على أقصى تقدير، قبل ظهور الإسلام،[1] وهو رأيٌ غير مسلّم أيضاً... ومع كلّ ذلك، فإنّه لا يمكن البتّ في عناصر تلك الأسباب وسرْدها في الوقت الراهن، ما لم توفُر جملة من البراهين المادّيّة كبعض النقوش الحجريّة، إن بقيتْ هناك نقوش لَمّا تُستكشَفْ... وإلاّ فالسلام على تاريخ الشعر العربيّ القديم!...

وعلى أنّ هذه مجرّد استطرادة، ولكنّها ذات صلة بما نحن فيه على كلّ حال. ونعود إلى سيرة تطوّر اللّغة الشعريّة من البدائيّة والْحُوشيّة، إلى شيء من الرّقّة والزخرفة، ومنها

=هو ابن حمام هذا، وقد يذكر على أنّه ابن حذام، وابن خزام. ويزيد الاختلاف في ذكر اسمه شكاً آخرَ عن هذه المسألة. ويقول الجاحظ: إنّ ابن حمام هذا هو الذي «ذكره امرؤ القيس في قوله:

عوجا على الطّلل ...

ويزعمون أنّه أوّلُ من بكى في الدّيار»، الحيوان، 2. 139- 140.

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، 1. 74، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1388- 1969 (ط. 3). ويقول الجاحظ عن تاريخ الشعر العربيّ قبل ظهور الإسلام: «وأمّا الشعر فحديث الميلاد، صغير السنّ، أوّل من نهج سبيله، وسهّل الطريق إليه امرؤ القيس بن حُجر، ومهلهل بن ربيعة. (...) فإذا استظهرنا الشعر وجدْنا له، إلى أن جاء الله بالإسلام، خمسين ومائة عام، فإن استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام». وعى أنّا كنّا لاحظنا منذ عهد بعيد، في كتابنا «السّبْع المعلّقات» أنّ في كلام الجاحظ سقطاً أكيداً لم ينتبه إليه المحققون أو انتبهوا إليه وعجزوا عن إكماله وترميمه، لأنّ الأبيات التي يسوقها الجاحظ لامرئ القيس، وهي أربعة، وما يكتبه من تعليق عليها، ومن ذكرٍ لِزُرارة وعمره، لا يتلاءم مع سياق الأبيات، ولا مع مضمونها جميعاً. وبذلك تزداد البليّة فداحة، والفقدان فظاعة، حين يعترى النّصّ الوحيد الذي يتحدّث عن ميلاد الشعر العربيّ ما يعتريه من غموض لا يعرف به أسلوب الجاحظ ولا وضوح أفكاره...

التكرار والإيقاع الدّاخلي. ولعلّ امرأ القيس أن يكونَ من أوائل الشعراء العرب الذين مارسوا الشعر في ضوء هاتين الخاصيّتين، فمن ذلك قوله من معلّقته:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ، مُقْبلٍ مُدْبِرٍ، معاً كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من عَلِ

إنّ عَمْدَ امرِئ القيس إلى هذه الزّخرفة الشعريّة، لأوّل مرّة في تاريخ الأَسْلبة الشعريّة العربيّة، يعني إمّا أنّه هو أوّلُ من جاء ذلك في التاريخ، وإمّا أنّه هو أوّل من حاكى بعض ما كان في أشعار الذين سبقوه من الشعراء ودرستْ أخبارهم، وضاعت أشعارهم، مثلِ ابن خِذَام (أو ابن حُمام، أو ابن حِذام، فبكلٍّ كان يُسمَّى هذا الشاعر المندثرُ الشعرِ والتاريخ، فيما يزعمون!...) هذا الذي ذكره في بعض أشعاره، والذي كان به مُعجَباً فيما يبدو، والذي لا يعرف التّاريخ الغافل عنه لا قليلاً ولا كثيراً.[1] وفي كلتَا الحالَيْن فإنّ ذلك لا يغيّر من سيرة الأمر

---

[1] ذكره أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي المتوفّى سنة 370 هـ. على سبيل الشكّ، في كتابه «المؤتلف والمختلف»، وذلك على أنّه امرؤ القيس ابن حُمام بن مالك بن عبيدة بن هُبل بن عبدِ الله بن كنانة، وأنّه شاعر جاهليّ قديم... «والذي أدركه الرواة من شعره قليل جدًّا»، الآمديّ، م.س. ص. 7، تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، 1381 - 1961. ثم يتحدّث الآمدي من بعد ذلك في لغة مفعمة بالشكّ والارتياب، فيقول: «وبعض الرواة يروي بيت امرئ القيس بن حجر:
عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار، كما بكى ابن حُمَامِ
يعني امرأ القيس هذا. ويُروَى ابن خِذَام». م. س. ص. 8.
ونلاحظ أنّ هناك سقطا في كلام الآمديّ: وذلك فيما بين مقدّمته الذي فرّش بها للحكم، وما بين خاتمته التي لا تلا تتلاءم مع هذه المقدّمة. وللقارئ أن يتأمّل ما ورد قبل البيت، وما بعده ليلاحظ القلق الوارد في هذا الكلام. وقد تحدّث الجاحظ عن هذا الشعر دون إقناع واقتناع، فذكر أنّه ابن حُمَام، وأنّ أبا عبيدة ذهب إلى أنّه هو الذي يقول:
كأنّي غداةَ البينِ يومَ تحمّلوا لدى سَمُراتِ الحيِّ ناقفُ حنظلِ=

شيئاً، فقد ذهبت أشعار الأوائل الذين كانوا قبل عهد امرئ القيس ومهلهل ابن ربيعة، ولم يصلنا منها شيء يملأ العين... فامرؤ القيس، إذن، هو أوّل من عمَدَ إلى هذه الزخرفة اللّغويّة باصطناعه سماتٍ متماثلةً تكرّرتْ أربعَ مرّاتٍ في مصراع واحد من الشعر، فسهُلت روايتُه، واتّسع حفظُه، وكثُر المُعْجَبون به من النّاس، عبر تاريخ الشعر العربيّ المعروف، الممتدّ على ستّة عشر قرناً.

وقد يعني ذلك أنّ أوائل الشعراء نبهُوا إلى أنّ اللّغة الشعريّة ليست اللّغة اليوميّةَ العاديّة، ولكنّها لغة أرقى، ولغة أجمل، ولغة هي أكثر إثارةً للمتلقّي من اللّغة الأكثر يوميّةً، والتي يصطنعها النّاس في لُبَاناتهم العارضة، وأغراضِهم الطّارئة، فيكونون في استعمالها كمَن يحطب بليل؛ فتجد فيها اللّفظ الجميل الذي يليق بالشعر ويليق الشعرُ به، كما تجد فيها اللّفظ المبتذل المصطنَع الذي لا ينبغي له أن يُصطنع إلاّ في معنى مبتذل أيضاً.

=فيعلّق الجاحظ على هذا البيت قائلاً: «يخبر عن بكائه، ويصف دُرُورَ دمعتِه في إثْرِ الحُمول، فشبّه نفسَه بناقفِ الحنظل، وقد ذكره امرؤ القيس في قوله:
عوجا على الطّلل القديم لعلّنا نبكي الديارَ كما بكى ابن حُمَام
ويزعمون أنّه أوّل مَن بكى في الديار».، الجاحظ، الحيوان، 2. 139- 140.
وروى ابن الكلبي أنّ أوّل من بكى الديار هو امرؤ القيس بن حارثة بن الحُمَام بن معاوية، وإيّاهُ عَنَى امرؤ القيس بقوله:
يا صاحِبَيّ قِفا النّواعجَ ساعة نبكي الديار كما بكى ابن حُمَام
وقال أبو عبيدة: هو ابنُ خِذَام، وأنشد:
عُوجا على الطّلل المُحيل لعلّنا نبكي الديار كما بكى ابن خِذام
وهذا أهمّ ما هو معروف عن هذا الشاعر الذي يبدو أنّ امرأ القيس سطا على بعض شعره الجميل، فضمّنه شعره الجميل. وإذا كان ما روى الأقدمون، تحت شرْط الشّك، من هذه الأبيات التي لا تزيد عن عدد الأصابع هي من شعره حقاً، فقد كان ابن ... هذا شاعرا خنذيذا.

من أجل ذلك ألفينا طبقة من النّاس، منذ القِدم، يرتفعون عن العامّة فيَحْظَوْنَ بالاحترام والتقدير والإعجاب معاً، وهم الخطباء والشعراء، وأحيانا قد يجمعون بين الجنسين الأدبيّيْنِ الاِثنين فيكونون خطباءَ وشعراء معاً. ولقد يعني ذلك أنّ الخطيب، بالإضافة إلى تمكّنه من القدرة على التحكّم في اللّغة العليا، يكون جهوريَّ الصوت، نديّ الحلق، جليل الهيئة، إذا خطب في الْمَقامة من النّاس... في حين أنّ الشاعر لم يكن يُفترَض فيه إلاّ أنّه يتحكّم في لغته، فيصوّر الأفكار التي يطرحها، والتي تكون معروفة لدى المتلقّين، في لغة عبقريّة، ونسوج جميلة، فيَحظَى بإعجابهم ويسلّمون له بالتميّز والتفوّق في قرض الشعر، وتنميق الكلام.

من أجل ذلك اختلف البلاغيّون والنقّاد العرب القدماء هل الشاعر شاعرٌ بما يبتكر من معانٍ، أو هو بما يدبّج من ألفاظ؟ وقد غالى عبد القاهر الجرجاني حتّى لم يكد يُعطِي اللّفظ شيئاً من التميّز بالقياس إلى المعاني التي كان وُلَعَةً بالانتصار لها إلى حدّ التعصّب والغلوّ.[1] وكأنّه جاء لينقض رأي الجاحظ رأساً على عقِبٍ، وهو الذي كان عَجِب من أبي عمرو الشيبانِيّ وهو بأحد مساجد البصرة كيف أُعجب بمعنىً سخيفٍ ورد في بيتين هما ألصق بالنّظميّة منهما بالشعر الحقّ، فكلّف من يكتبهما

---

[1] يراجع كتاباه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة.

له.[1] وقد قرّر الجاحظ، كما هو معروف، انطلاقاً من هذه الواقعة، أنّ المعاني مطروحة في الطريق، وإنّما المدار على «إقامة الوزن، وتخيُّر اللّفظ»[2]، أي على تناسق ألفاظ اللّغة الشعريّة ونهوضها بالدّور الجماليّ في نسج الشعريّة قبل أيّ شيء آخر.

ومن الفخر للفكر النقديّ العربيّ أنّ أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (المتوفّى سنة 255 للهجرة) كان سبق مالارمي، وفاليري، وكوهن، وسَواءَهم من الشعراء والنُّقّاد الفرنسيّين الحداثيّين الذي غالَوْا في إنكار أن تكون شعريّةُ الشعر آتِيَتَهُ من قَبيلِ المعنى، وإنّما هي آتِيَتُهُ من قَبيل اللّفظ وحده؛ ذلك بأنّ الشاعر شاعر لأنّه يقول، وليس شاعراً لأنّه يفكّر.[3]

وإذن، فامرُؤ القيس كان أسبق الشعراء العرب، فيما نعرف من تاريخهم على الأقلّ، إلى اللّعب باللّغة الشعريّة، وتوظيف تكرارها بوعي فنّيّ بارِع، وذلك على نحو يهيّئ لها ممارسة وظيفة إيقاعيّة داخليّة، في بنية البيت تجعلها تقوم بنفسها، وكأنّها هي التي كانت المقصودةَ بالذات:

---

[1] ينظر الجاحظ، الحيوان، 3. 131. والبيتان هما:

لا تحسَبَنّ الموتَ موتَ البلى إنّما الموت سؤال الرجالْ

كلاهما موتٌ ولكــنّ ذا أفظعُ من ذاك لذلّ السؤالْ

وقد قال الجاحظ عن صاحب هذين البيتين أنّه ليس شاعِراً وما ينبغي له ساخِراً منه: «وأنا أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً! ولولا أن أدخل في الحُكم بعض الفتْك، لزعمت أنّ ابنه لا يقول شعرا أبداً». وأنا أزعم أنّ أحفاده أيضاً لا أراهم يقولون شعراً أبداً!

[2] م. س.

[3] **Cf , Jean Cohen, Structure du langage poétique, p. 42 , Gallimard, Paris, 1966.**

مِكَرّ، مفرّ، مقبل، مدبرٍ: معاً

أو: مِكَرّ مِفَرّ؛ مُقْبلٍ مُدْبرٍ: معاً

فهو يصف فرَسه الكريم بالقدرة العجيبة على الحركة المتناهيَةِ الخفّةِ: فيَكُرُّ هاجماً، ويَفِرّ مُلاوِذاً؛ فهو يُقْبل إن شاء، وهو يُدْبر إن شاء، لا يردّه رادّ، ولا يصُدّه صادّ. فحركيّة اللّغة هنا من حركيّة هذا الحصان الكريم، فهي تؤدّي وظيفة شعريّة تنهض على الحركيّة الإيقاعيّة داخلَ البيتِ، بل داخل صدر هذا البيت. فاللّغة الشعريّة هنا تماثل حركيّة هذا الحيوان الأليف الجميل. لم تعد اللّغة مجرّدَ أداة للتعبير كيفما اتّفق لها، ولكنّها أمستْ أداة تجميليّة لنظام النسج فتُسْهم هي أيضاً في شعريّة الشعر، الذي هو في أساسه شعريّة اللّغة.

ومن عجبٍ أنّا ألفينا امرَأ القيس يعمِد إلى توظيف التّداوليّة بالإلْتِحاد إلى المسكوت عنه في رسْم صورة هذا الحصانِ الذي ينهض بأربعِ حركاتٍ جملةً واحدة، بتشبيهه بجلمود صخْرٍ حطّه السيل من علٍ؛ ذلك بأنّ الذي يقرأ عجُز هذا البيت ولا يكون خبيراً في تفهّم الشعر، ولا في إدراك المسكوت عنه، منه، قد يعتقد بأنّ الصورة غيرُ مطابقةٍ للمصوَّر، لأنّ الجلمود حين يقع من شاهقِ جبلٍ يستقرّ في قرارة الوادي، وليس كذلك حركيّة الحصان. غير أنّ الصّورة تنهض على متابعة حركيّة الجلمود الواقع من قُنّة الطّوْد، فإنّه لِفرْط سرعته حين يبلغ أسفل نقطة من السفح لا يستقرّ قرارُه جملة واحدة، بل تراه ربّما ارتطم

بأسفل سفح المرتفع الموازي فيتحرّك إلى أعلى، وإلى أسفل، في الوقت نفسه، وبسرعة مذهلة، مرّاتٍ متعدّدة، قبل أن يستقرّ قراره بالوادي. فهذا كلّه مسكوت عنه في لغة هذه الصورة الشعريّة لدى امرئ القيس. وهي صورة يعرفها البادُون في الأحراش، والمنقطعون في شواهق الجبال.

وقد ورد في معلّقته، من الأبيات المتّفق على صحّة نسبتها إليه، بيت آخر بعد الذي حللنا، يصف فيه فراهة حصانه وكرمه، وشدّة ركْضه وعَدْوِه، فيقطّعه أربعَ تشكيلات إيقاعيّة داخليّة لم يُسبق إليها أيضاً فيما عرفْنا من الشعر العربيّ قبل الإسلام:

له أَيْطَلاَ ظبْيٍ، وساقاَ نَعامةٍ وإِرْخاءُ سِرْحانٍ، وتقريبُ تَتْفُلِ [1]

فاللّغة الشعريّة تنهض هنا على شعريّة الإيقاع، وشعريّة التقطيع التركيبيّ المتعاقب، المتماثل، فكوّن إيقاعاً موسيقيّاً داخليّاً أنسانا الإيقاع الخارجيّ الذي يرتبط بالبنية الإيقاعيّة الخارجيّة للقصيدة.

وأيّ شاعر كبيرٍ قصتُه الأولى، مع شعريّته، تكون مع اللّغة وحدَها وكيف يصوغها، وكيف يقطّع نسْجها؛ فبمقدار ما يتحكّم فيها على نحو أكثر، وبمقدار ما يبرُع لَعِبُه بها،

---

[1] الأيطل: الخاصرة. وإضافة الأيطل إلى الظبي دليل على ضمور هذا الفرس. وساقا نعامة: يقصد إلى الطول والصلابة. والإرخاء: العَدْو والسّرعة. والسِّرْحان: الذئب. والتّقريب: ضرْب من الركض، وهو وضْع الرجلين موضع اليدين في العَدْو. وتَتْفُل: ولد الثعلب. (عن الزوزني، والقرشيّ).

تزدان شعريّةُ لغتِه وتختال في جمالها الإيقاعيّ فتبهر وتسحر، فتغتدي شعراً داخل الشعر، وجَمالاً ضمن الْجَمال، فقول أبي الطّيب، مثلاً:

فيا شوقِ ما أبقَى، ويا لي من النّوَى

ويا دمعُ ما أجرى، ويا قلبُ ما أصْبا

يبيّن أنّ الشاعر كيف كان بارعاً في توظيف الإيقاع الدّاخليّ لتجميل النسْج بواسطة اللّعِب باللّغة الشعريّة، وتكرار بعض عناصرها، والْمُزاوجة بين تماثل أصواتها. وإذا كان هذا البيت لا يرقَى، من حيث التشكيل الإيقاعيّ الدّاخليّ الذي رأيناه في بيت امرئ القيس الأخير، فإنّ بيت أبي الطّيّب مع ذلك عوّل على التشكيل الإيقاعيّ للنّسج الدّاخليّ للغة، فماثل بين أربعة أشياء، وأردفها بما يلائمها من أفعال تقترب من سيرة السرديّة. في حين أنّ بيت امرئ القيس لا يعوّل على المسكوت عنه، ولا على السّرد باللّغة، ولكنْ على وصْف حصانه بأربع صفاتٍ لا يجوز لها أن تجتمع إلاّ في فرس كريم. غير أنّ اللّغة الشعريّة، لدى أبي الطّيّب، تنهض على توظيف التداوليّة، بالعمْد إلى المسكوت عنه في الكلام؛ لأنّ الأصل في نسْج الكلام في هذا البيت كان يمكن أن يكون، إذ لا يمتنع أن يكون أراد، من وراء تدبيج وحدات هذا البيت، إلى مِثْل:

- إنّي لأعْجَبُ منك، وأعجب لك، أيّها الشوق المُحرق، ما أبقاك!

- ألم تَجِدْ لك مُراغماً تلتحد إليه، غيرَ قلبي تُمِضّه؟

- وما لِتبريحِكَ لا ينفدُ، وما لِرَسيسك لا يبرُد، وما لنارك تأجَّجُ فلا تخمُد؟

- ويلِي ممّا أكابد من تباريحِ البين!

- فابكِي يا عينُ واسكُبي دمعَك فذَرِيه يهْمِي...

- وها أنا زايلْتُ الحبيبَ وزايلني، فما لي إلاّ دمعاً أذرِفه سُلُوٌّ، وما لي إلاّ رجاءٌ أتمسّك به سببٌ إلى اللّقاء؛

- أمّا أنت أيّها القلبُ فقد جزعتَ حتّى عِيلَ صبرك...

- ولقد صبَوْتَ إلى الحبيب وحنَنْتَ إلى لقائه... حتّى لكأنّ صبْوتك توشك أن تُحَرِّقَك مع الأمل المفقود الذي لا يوجَد، واليأس القائم الذي لا يمضي!

إنّ اللّغة الشعريّة، في بيت أبي الطّيب، شديدة التركيز، بل كأنّها مجرّد خامٍ لغويّ يتّخذ من المسكوت عنه جماليّته الشعريّة التي لا تكون مفهومةً كلّ الفهم، ولا مستغلقة كلّ الاستغلاق، بل تكون بين ذلك سبيلاً، كما يقرّر جان كوهن.[1] ذلك بأنّ الشاعر، هنا، وَذَرَ في كلّ وحْدة إيقاعيّة، من الوحدات الأربعِ التي يتكوّن منها هذا البيتُ، شيئاً من

[1] **Ibid., p. 100.**

على ذكائه في فهمه بتحويله إلى لغة نثريّة قابلةٍ للتّفصيل، لأنّ اللّغة الشعريّة، هي بالإضافة إلى تميّزها بالإيقاعيّة، تستميز أيضاً بالإيحائيّة بحيث لا تفصّل الفكرة تفصيلاً، وإنّما تتناولها اختلاساً، وتعالجها إيحاءً. وللمتلقّي، أثناء ذلك، أن يتولّى قراءتها وهي مكتملة الصورة في ذهنه باصطناع ذكائه في كيفيّة التّلقي للّغة الشعريّة المستندة في جماليّتها إلى الإيقاع.

الكلام مسكوتاً عنه، وتُرك للمتلقّي التعويلُ

وقد شُغل العروضيّون بمتابعة التفعيلات التي يتكوّن منها البيت الشعريّ، في القديم والحديث، فبحثوا في كلّ تفاصيل العيوب كالإقواء والخبن وغيرهما، فتحدّثوا عن الميزان العروضيّ، ولكنّهم لم يتحدّثوا قطّ عن جماليّة الإيقاع الشعريّ، إلاّ ما كان من أمر حازم القرطاجنّي الذي حاول أن يعلّل البحور المستعملة وعلاقتَها بالموضوعات المعالَجة فيها، تعليلاً غيرَ موفّقٍ في رأينا، على كلّ حال. وقد ناقشناه طويلاً في غير هذا المكان. فلم يكنْ همّ القدماء، إذن، لما ذا اختار الشاعر قافية الراء أو الباء أو القاف، ولم يختر غيرها. كما لم يكادوا يتساءلون عن لما ذا اختار امرؤ القيس ذلك الإيقاع لمعلّقته، وفعلَ مثلَه معلّقاتيّون آخرون، واختار آخرون إيقاعات أخرى لا تقلّ جمالاً وتعبيراً عمّا تناولوه في بديعات قصائدهم؟ بل لعلّ الذي شُغِل به العروضيّون أن يكون هو الجوانبَ التّقنيّة في تحديد المصطلحات العروضيّة مثل السبب الخفيف، والثقيل؛

والوتد المجموع والمفروق، والفاصلة الصغرى، والكبرى، والضرب والعروض، والخبن والإقواء، وهلمّ جرّاً، مما هو مدوّن في كتب تعليمهم... وكلّ ذلك من أجل إرشاد الشعراء العموديّين إلى عدم الخروج عن قواعد الميزان العروضيّ، فهم يشبهون، من بعض الوجوه، النحاة الذين وضعوا قواعدَ تقنيّة لتركيب الكلام، انطلاقاً من الكلام الصحيح الفصيح، وكلّ من خرج عنها، خطّأوه وشنّعوا عليه.

في حين أنّ الإيقاع في النظريّة الشعريّة العامّة الجديدة هو هذه الجماليّة التي تندسّ داخل التفعيلة التي تُقيم عناصر الإيقاع، فتحمِل السامع على المتابعة والتلذّذ، والتّذوّق والتمتّع. وإذا كان احترام الميزان التفعيليّ يعدّ صارماً في قرض الشعر العموديّ بحيث لا ينبغي أن يقع كسْرٌ في الوزن، ولا خَلل في التفعيل لدى التّقطيع؛ فإنّ الإيقاعَ الذي يكون داخل البيتِ هو غيرُ مطلوبٍ من الشاعر تقنياً، ولكنّه قد يُطلَب منه فنّيّاً.

وإذا كان اختيار الإيقاع (يكاد يكون هنا معادلاً للبحر) من الشاعر لا يخضع لأيّ قاعدة فنّيّة مسبقة، إلاّ ما يكون فيه من تمثّل لنّصّ شعريّ سُبِق إليه مثلاً، أو في حالٍ نفسيّة غامضة تتأوّبه فيختار شكلاً إيقاعيّاً لشعره ينسج عليه؛ فإنّ هذا الاختيار في نفسه هو الذي يغتدي مَدْرَجةً لتذوّق المتلقّي للقصيدة التي عُوّمتْ في إيقاع بعينه دون سواه.

3. انحرافيّة اللّغة الشعريّة

إنّ الانحراف اللّغويّ مفهوم بلاغيّ في أصله، ثمّ استحال إلى مفهوم سيمَائيّ. وهو يعني الخروج عن مألوف الاستعمال لتوتير اللّغة، أو المعنى، أو النسج الأسلوبيّ.

«والحقّ أنّ هذا المفهوم هو، فعلاً، وكما ذهب إلى ذلك المسدّي في غاية الغموض، شأنه شأن كثير من المفاهيم اللّسانيّاتيّة والسّيمَائيّة الجديدة التي يبدو كأنّ التسرّع وقع في تبنّيها، ثمّ تبيّن أنّها لا تقدّم شيئاً كثيراً للدرس الأسلوبيّ، ليس إلاّ. وذلك باعتراف قريماس نفسه. وإذا كان قريماس وكورتيس يزعمان أنّ هذا المفهوم ربما يكون جاء من إنتاج مستعمِلي اللّغة، انطلاقاً من تأمّلات دو صوسير عن القول،[1] فإنّ ذلك قد يزيد هذا المفهوم إشكالاً وغموضاً. غير أنّ غموضه ليس مبرِّراً لنا لأن نُهمل الحديث عنه، ولا لأن نُضرب عن الخوض فيه؛ فإنّ بعض المفاهيم كلّما غمضت ازداد إيلاع الباحثين والمحلّلين بها، حتّى تتبلورَ في أذهانهم، وتتّضح معالمها في عقولهم، فتغتديَ نظريّة مؤسَّسة. والحقّ أنّ قريماس وصاحبه لم يقولا كبيرَ شيءٍ عن هذا المفهوم البلاغيّ الأسلوبيّ في أصله، السّيمَائيّ في أيْلُولته؛ ولكنّ الذي عالجه بتفصيل ووضوح ذهنٍ، وغزارة معرفة، إنّما هما أوزوالد ديكرو، وجان- ماري

[1] Cf. Courtés et Greimas, op. cit., Ecart.

سشَيْفر؛ [1] فقد جعلا - أو تابعا على الأقلّ ما هو شائع في آخر النظريّات السيمائيّة واللّسانيّاتيّة- [2] الانزياح أنواعاً متعدّدة من أهمّها: الانزياح البلاغيّ، والانزياح النحويّ، والانزياح الوصفيّ، والانزياح الأسلوبيّ، وببعض ذلك أمكن الرُّقيّ بهذا المفهوم الأسلوبيّ البلاغيّ في أصله، والسيمائيّ في راهنه، إلى مستوى النظريّة. ولعلّ الذي يعنينا نحن من كلّ ذلك، هنا والآن، إنّما

---

[1] لقد أقدم الصديق الدكتور منذر عياشي على ترجمة عمل هذين المفكّرين الكبيرين، وهو الذي كان طبع في بداية الأمر باسمَيْ ديكرو وطودوروف، وظهر بباريس عن دار «SEUIL» تحت عنوان «معجم موسوعيّ لعلوم اللغة» (Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage» في مجلد أنيق ضخم بلغ عدد صفحاته 453، وذلك سنة 197. ثم وقعت مراجعته وإضافة كثير من المعارف إليه، ووقع ذلك بأن انضمّ جان مارس سشَيْفر إلى ديكرو، وتخلّي طودوروف، ربما لعُتُوّ سنّه، فظهر الكتاب غيرَ مجلد كعهدنا بصنوه أوّلاً، وبلغ عدد صفحاته أكثر من ثمانمائة من القطع الصغير، وأصدرته الدار نفسها عام 1995، وذلك تحت عنوان جديد هو: «المعجم الموسوعيّ الجديد لعلوم اللغة» (Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage» وهو الذي ترجمه الدكتور عياشي، تحت عنوان نختلف معه فيه اختلافاً كبيراً وهو: «القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان». ولكانّ عياشي كان يعتقد أنّ المؤلّفين الفرنسيّين كانا يتحدّثان عن علوم اللسان الفرنسيّ، ولو كان الأمر كذلك لما وقع الانتفاع بهذا الكتاب على هذا النحو الواسع الذي قد يمتدّ به إلى العالميّة، وإنّما كانا يريدان إلى «اللغة» (Langage)، وليس إلى «اللسان» (Langue). وشتّان بين المفهومين كما هو مسطر في كتبهم، وخصوصاً منذ دو صوسير. وإذا كان هذا وقع، بعدُ، في مصطلح عنوان الكتب، فما القولُ في آلاف المصطلحات الواردة في ثناياه؟... غير أننا لم نُفِد من ترجمته لضخامة المجلد، ولانعدام الفهرس المعرفيّ فيه، فعوّلنا على النصّ الفرنسيّ تعويلاً مباشراً فيما عدنا فيه إلى هذا المصدر العظيم الذي استغرق من مؤلفيهِ جهداً فائقاً بلغ من السنين عدداً؛ ذلك بأنّ الصديق عياشي اجتزأ بمجرّد سرْد المصطلحات بالفرنسيّة وما اختاره لها بالعربيّة، دون نقل الكشّاف المعرفيّ الذي وضعه المؤلّفان في الأصل، وهذا لا يخدم الكتاب وما ورد فيه من العدد الكبير من المعارف والنظريّات والمفاهيم. يضاف إلى ذلك أنّ ترجمة مثل هذا العمل الجليل يحتاج، في الحقيقة، إلى فريق من المترجمين، فمثْل شخص واحد ينوء ظهره بهذا الحمل الثقيل، مما يجعل جهده متعثّرا حتما.

[2] نحن نميّز بين مصطلحي اللسانيّ، واللّسانيّاتي: الأوّل نسبة إلى مجرّد «اللّسان» (Langue)، والآخر نسبة إلى علم الألسنة، أي إلى اللسانيّات (Linguistique)، كما يجب التمييز بين الرياضيّاتي (نسبة إلى الرياضيّات نسبة مباشرة، كنسبتنا إلى النحو فنقول: «نحويّ» (لعالم النحو)، وبين الرياضيّ (نسبة إلى الرياضة)؛ أم يودّ الناس أن يخلطوا بين المفاهيم ؟!...

هو الانزياح الأسلوبيّ، لأنّه هو الذي له صلة باستعمال اللّغة وتوظيفها في جماليّة الإرسال ليس ضمن تركيب ألفاظ اللّغة في جُمَل فحسب، ولكنْ ضمن بناء الجمل نفسِها في نسْج الأسلوب الأدبيّ، والسّعْي إلى تخليصه من الرتابة والسكون، إلى الحركة والتوتّر.

والانزياح في اللّسانيّات والبلاغة والسّيمائيّات (نريد أن نجمع بين هذه العلوم الثلاثة التي هي كلّها سُخْرِيٌّ لخدمة اللّغة) هو، كما يعرّفه معجم روبير: «فعْل الخِطاب الذي ينْزاح عن المعيار». [1] في حين يعرّفه معجم لاروس بأنّه انزياح اللّغة، وهو الكلمة التي تخرق السلوك المتَّفَق عليه [2] في الاستعمال بين النّاس.

والانزياح [3] الأسلوبيّ (Une stylistique de l'écart) هو الذي يعادل الأسلوب الأدبيّ الذي يتميّز بالخصوصيّة، ويتجانف عن المألوف المبتذَل القائم على التقليد والمحاكاة ضمن نظام اللّغة العامّ، في أيّ لسان من الألسن. ذلك بأنّ الأسلوب الأدبيّ، بما هو خاصيّة فردانيّة، لم يزل يجنح نحو الخروج عن

---

[1] **Le Petit Robert, Ecart.**

[2] **Le Petit Larousse : 2003, Ecart.**

[3] قد يترجمه بعض النقّاد المعاصرين تحت مصطلح «الفجوة»، ويبدو لنا أنّ هذا ليس سديداً ولا موفقاً، ولا نحسب أنّ الفجوة مما كان يريد البلاغيّون العرب، والسيمائيّون والأسلوبيّون الغربيّون جميعاً. فلتترك الفجوة في مكانها، كما أنّ الابتعاد على اقتراب معادلته لمعنى الانزياح، إلاّ أنّه لا يرقى، أدبيّاً وجماليّاً جميعاً، وإن شئت معرفيّاً أيضا، إلى مستوى الاستعمال الذي أمسى متداولاً، وفي موقعه الصحيح لغويّاً ومعرفيّاً معا، فلا مدعاة للإكثار من هذه المرادفات دون غناء.

المعايير الجمعانيّة. إنّ الأسلوبيّة الأدبيّة (La stylistique littéraire)، في أوّل صياغاتها، تنتمي أيضاً إلى الأسلوبيّة السيكولوجيّة، بما أنّ القيمة التعبيريّة للأسلوب تنتمي بوجه عامّ إلى سيكولوجيّة المؤلّف.[1]

والحقّ أنّ الانزياح هو الصفة الأسلوبيّة التي تجعل لغة كاتب من الكتّاب ذات خصوصيّة في إطار النّظام العامّ للسان الذي تنتمي إليه اللّغة.

ولَكأنّ الانزياحَ يأتي ليكرّس ثقافة التغيير الأسلوبيّ وما يحدث فيه من انحراف مفاجئ لم يكن المتلقّي، في الغالب، ينتظر أنّه يقع، فهو يرفض صِفْريّة الأسلوب، بمعنى أنّ النّسج اللّغويّ يقوم في الكلام على نظام الفعل والفاعل والمفعول، أو على المبتدإ والخبر، وهلمّ جرّاً ممّا يقع في نظام الأسْلَبَة المعياريّة البسيطة... بل يأتي الانزياح ليكسر الرتابة الأسلوبيّة فيكون انتباه المتلقّي غابراً في طريق جماليّ معيّن عبر تلك الرتابة، ولكنْ بينما هو كذلك، إذ يأتي تعبير فيه ينزاح به عن المألوف، ويتناءَى به عن المبتذَل، فيوقظ الانتباه فيه، ويحرّك الذهن لديه، ويبعث في النفس ما يبعث من فضول التّطلّع إلى ما وراء هذا الخرْق الذي وقَع في نظام المعيار اللّغويّ، أو هذا الاختلاف الذي تسلّط على الرتابة الأسلوبيّة فجعلها تخرج من النّظام العامّ للنّسج، إلى ما يضادّ هذا النّظام للنّسج، ومن التعدّد

---

[1]**Cf. Ducrot et Schaeffer, op. cit. p. 183.**

الذي هو نظام الجماعة، إلى التفرّد الذي هو نظام كاتب بعينه؛ ولكنْ ضمن إطار النّظام الأوّل».[1]

ونحن نعتقد أنّ الانزياح، أو الانحراف الأسلوبيّ في اللّغة الشعريّة (ونصطنع مفهوم «الشعريّة» المنتمي إلى الشعريّات (La poétique)، وليس المنتمي إلى الشعر بمعناه المحدود) يمكن أن يمثُلَ في مظهرين اثنين: المظهرِ الأوّل في بنية النسْج اللّغويّ فيقع اختراق نظام اللّغة.[2] والمظهر الآخر بانتهاك المعاني المعجميّة بتحميلها معانِيَ جديدةً لم تُعرَف عليها، أو بها، من قبل. والمظهر الأوّل ألصق بالأسلوبيّة، والمظهر الآخِر ألصق بالمجاز اللّغويّ بأنواعه. والمظهران الاثنان في الحقيقة مترابطان إلى حدّ التلازم...

4. الانزياح الأسلوبيّ في اللّغة الشعريّة

يعني أيّ خروج عن المعيار المتّبع في نسج اللّغة في لسان من الألسن، وقد يشمُل الاجتزاء باصطناع المصدر والاستغناء عن فعله، وهو في العربيّة كثير، مثل: «شكراً»، و«عذراً». كما يشمل التقديم والتأخير، أو اللّعب باللّغة، في الكلام، وهو كثير جدّاً. وقد يمثل هذا، أو بعضه في بيت امرئ القيس:

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظريّة البلاغة (مخطوط تحت الطبع).

[2] كما في قوله تعالى: (فإمّا منّاً بعد وإمّا فداءً) (إذ التقدير: «فإمّا تمنّون منّاً، وإمّا تفدون فداء، وهو فعل يجب إضماره...»، أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، لدى تفسير الآية الرابعة من سورة محمد.)؛ وقوله: (ففريقاً كذبتم، وفريقاً تقتلون)، البقرة، الآية 87. وقد وقع الانزياح في هذه الآية في مستويين، في مستوى عطف المضارع على الماضي، وفي تقديم المفعول على الفاعل.

كأنّي، غداةَ البينِ، يوم تحمّلوا   لدى سَمُراتِ الحيِّ ناقفُ حنظلِ [1]

فقد وقع الفصل بين المشبّه والمشبّه به بسماتٍ كثيرة حتّى كاد المتلقّي ينساه، لأنّ أصل الكلام: «غداة يوم تحمّل فيه الأحبّة، وأنا بسمرات الحيّ كنت كناقِف حنظلٍ».

ولقد وقع نسْج اللّغة بطريقة احترافيّة عجيبة في نسْج هذا البيتِ بحيث قدّم ما كان ينبغي له أن يتأخّر، وأُخّر ما كان ينبغي له أن يتقدّم، وجُعِل اعتراضاً ما كان أصلاً، وجُعل أصلاً ما كان مجرّد اعتراضٍ. وكلّ أولئك أمور تحملنا على الاعتقاد بأنّ امرأ القيس ليس أوّل شاعر في العربيّة، وإنّما سبقه شعراء كُثْرٌ على امتداد دهر طويلٍ أذهبتْه الأمّيّة والحروب الطّاحن بين القبائل العربيّة القديمة... فقد ضاع، إذن، كلُّ شيء من تاريخ أوّليّات الشعر العربيّ، فلنجتزئْ، على مضض، بما وصلَنا.

ونلاحظ أنّ الانحراف لم يشمل النسْج اللّغويّ داخل البيت وحدَه، ولكنّه امتدّ إلى الانحراف المعنويّ، إذْ قوله: «ناقف حنظل» يحمل دلالةً مسكوتاً عنها، ففيه مظهر من مظاهر التداوليّة النسجيّة، لأنّ أصل المعنى المسكوت عنه: «كأنّي وأنا أبكي الأحبّةَ غداة البين بالدّموع المنهمرة أَشْبَهُ الذي ينقُفُ الحنظل الذي كلّما نَقَفَهُ بأظافره أفضى إلى إسالة دموعه لحرافة رائحته». فقد رأينا، إذن، أنّ الشاعر وارَى البكاءَ والدموع، وباعد الحزنَ وهول البين، تحت «ناقِف الحنظل».

---

[1] تراجع الإحالة 13 من هذا الفصل.

ونجد لبيد بن ربيعة يقيم الإيقاع الخارجيّ لمعلّقته، في معظمها، على الانزياح اللّغويّ فيقلب الاستعمال رأساً على عقب، كما في قوله:

ويُكَلِّلون، إذا الرياحُ تناوحَتْ،   خُلُجاً تُمَدُّ شَوارعاً أَيْتامُها

فالانحراف في استعمال اللّغة بادٍ، فالشاعر لم يتّبع النّظام العامّ لنسْج اللّغة العربيّة في أَسْلَبَتِها المبسّطة المألوفة، بل تعمّد خرْقَ هذا النّظام بتوتير اللّغة وحمْلها على أن تنهض بوظيفة انزياحيّة جديدة:

1. أجرى الشاعرُ لفظ «شوارع» بأن جعله «شوارعاً»، وهذا مباح للشعراء، وجائز في ضروراتهم، ولكنّه يظلّ، من الوجهة السِّيمَائيّة مع ذلك، خرْقاً على كلّ حال. وفي كلّ خرْقٍ موظّفٍ فنّيّاً يكمُن شيء من الجماليّة الشعريّة؛

2. إنّه عكس النسْج اللّغويّ حين عبّر بقوله: «شوارعاً أيتامُها»، وهو إنّما يقصد أنّ الأيتام والفقراء يشرَعون في هذه الْخُلُج، أو الجِفان، التي تشبه النّهَرَ لامتلائها، وكثرة مرَقها، وتوافُر لحمها.

فقوله: «شوارعاً أيتامها» هو بالإضافة إلى أنّه من اللّغة الشعريّة الوحشيّة التي تحمل الجمال العذريّ، فكأنّها لغة تُصطنع لأوّل مرّة في الشعر، وهي كذلك: هو توتير لنظام اللّغة وتحريف لرتابتها، فارتقتْ إلى الشعريّة الطّافحة. فالبيت يحمل

صورة شعريّة في غاية الحداثة. ولبيد شاعر الحداثة في عهد الجاهليّة.

3. خرَق النظام النحويّ بأنْ أخّر الفاعل وسبّق المفعول؛ إذ «أيتامُها» هو نائب فاعل «يُمَدّ»؛ في حين أنّ «شوارعاً» هو مفعول «يكلّلون». وفي كلّ ذلك خرْقٌ لنظام اللغة المألوف، وتجانُفٌ بالنسْج اللّغويّ في هذا البيت إلى نحو الشعريّة التي يستهويها الخرْق لذلك النظام بالعَمْدِ إلى الانحراف عنه.

غير أنّ كلّ ذلك كان من باب توظيف العدول أو الخرْق لغاية فنّيّة، ولم يكنْ خرْقاً للغة نتيجة للجهل بها، كما قد يصادفنا كثير من ذلك أو بعضه في اللّغة الشعريّة العربيّة المعاصرة. وقد ذهب علوي الهاشمي إلى تقرير رأيه في هذه المسألة، على الرغم من أنّه لم يكن يتحدّث إلاّ عن شعراء البحرين، من حيث إنّ الجلل أعظم، والْخَطب أفدح؛ يقول الهاشمي في سياق حديثه عن ضعف لغة الشعراء المعاصرين: «ليس هناك ما يبرّر هذا المظهر سوى تقصير الشاعر أو غفلته أو ضعفه أو انعدام موهبته (...). وهي جميعاً أمور خارجة عن مكوّنات النص الإبداعية، لأنها خارجة عن القصد أو النية (...)؛ فهي أمور تدخل في تكوين الشاعر وإمكاناته لا في تكوين نصه الفني».[1]

---

[1] علوي الهاشمي، السكون المتحرك، 2. 106، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1993.

وإذن، فلا بدّ من التمييز بين الخرق الفني، والخطإ اللّغوي والنحويّ لدى الشاعر العربيّ. فالشعراء الخناذيذ، وحتى الفحول، إلى ما بعد شوقي، كانوا لا يزالون يتجانفون عن أن يقعوا في هذه الضرورات الشعريّة، حرْصاً منهم على سلامة لغتهم الشعريّة، ورَبْأً بها عن أن تُسفّ. فما القولُ، اليومَ، فيمن يريد أن يكتب بعض الأسطار الرّكيكة فيقعَ في المحظور؟ إنك لَتقرأ لمثل هؤلاء فتُشفق عليهم ممّا يكابدونه وهم يركضون وراء ألفاظ اللّغة يحاولون الإمساك بها، وهي متأبّيةٌ عليهم، شامسة من أمامهم، وهم كأنّهم يطلبون منها مستحيلاً!

وعلى أنّ ارتكاب الضرورات انتهى لدى المطبوعين من الشعراء، أمّا الشعراء المولّدون فقد استبشع النقّاد فعلَهم ذلك، إذا فعلوه، فقد ذهب ابن خلدون إلى أنّ أئمّة اللّسان حظروا «على المولّد ارتكاب الضرورة، إذْ هو في سَعةٍ منها بالعدول عنها إلى الطّريقة المثلى من المَلَكة».[1]

في حين أنّ الشاعر النجاشيّ، قيس بن عمرو بن مالك، لمّا هجا بني العَجْلانِ، جاء مثل ما كان جاء الحطيئة في هجاء الزبرقان،[2] فلعب على اللّغة الانزياحيّة فحرّف معاني الألفاظ عن

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون، المقدّمة، 1107، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، 1981.

[2] قال الحطيئة:

دعِ المكارم لا ترحلْ لبُغيتها واقعُدْ فإنّك أنت الطّاعمُ الكاسي!

ويمكن أن يُقرأ لفظ «الكاسي» على ظاهره فيكون من باب اصطناع اسم الفاعل وإرادة اسم المفعول، فيكون متماثلا مع قوله: «الطّاعم». وهذه هي القراءة البلاغيّة الشائعة بين بعض البلاغيّين. ولكنْ يمكن قراءة لفظ «الكاسي» قراءة أخرى أخبث وأنكا، وهي على معنى «الشريف» (من قولهم: كسِيَ يكسَى كساءً الرجل إذا"

معانيها الظاهرة ليكون شعره أنكأ هجاء من وجهة، ولينجُوَ من عقاب الخليفة عمر بن الخطّاب من وجهة أخرى. فلمّا استعداه بنو العجلان إلى عمر، قال: ما قال فيكم؟ قالوا، قال:

قُبَيِّلَةٌ لا يغدرون بذِمّة ... ولا يظلِمون النّاسَ حبّةَ خردل!

«فقال عمر: ليت آل الخطّاب هكذا!».[1]

في حكاية طريفة...

فكلام النجاشي ظاهرُه يقتضي أنّ بني العجلان قبيلة لا تغدر، ولا تظلم. وأنّ تصغيرها (قُبَيِّلة)، نتيجة لذلك، هو للتعظيم! غير أنّ الذي يراد من كلامه أنّه استطاع تحريف معاني اللّغة فجعلها تتنقّل من الدلالة عن معانيها المعجميّة إلى معانٍ أُخَرَ. فليس قوله: «قُبيّلة» إلاّ تحقيراً لشأن هذه القبيلة، وتصغيراً لمنزلتها بين القبائل: تقدمةً لتعييرها بكلّ الخصال الشّائنة، ورمْيها بكلّ المساوئ المسترذلة. على أنّ عدم غدرهم لم يكن مردُّه إلى ورَعٍ في سلوكهم، ولا إلى تُقىً في نفوسهم، ولكن إلى أنّهم كانوا ضعفاء مُستخْذِينَ، فكانوا أقلّ من أن يأتوا ذلك. والآية على ذلك أنّهم لا يستطيعون أن يظلِموا، لأنّهم ليسوا أهل قوّة وسلطان، ولا أهل سؤدد وشَانٍ، فإنّما القويّ

=شرُفَ ومجُدَ)، فيكون المهجوّ اريد له ظاهراً الشرف والمجد، واريد له حقيقة الخمول والاستخذاء. كما يمكن قراءة لفظ «الكاسي» على انّه اسم فاعل «كسِيَ يكسَى الثوبَ لبسه»، كما يقتال حَلِيَ فهو حال، فيكون المعنى انت تأكل وتُكسَى، (وهي قراءة الزمخشري، أساس البلاغة، كسو)، ثمّ لا شيءَ اتيتَ من شرَف ومجد في الحياة.

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 248، دار الثقافة، بيروت، 1964. وانظر ايضاً ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1. 52، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1383- 1963، ط.3.

المتسلّط هو الذي يعمِد إلى ارتكاب الظلم في حقّ غيره، وهم من الضعف الذي يجعلهم لا يفكّرون في مثل هذه الفعلة، لأنّهم في هذه الحال متأهّبون لتقبُّل الظلم أن يُلِمَّ عليهم فلا يحتجّوا ولا يثوروا!

5. المعجم اللّغويّ للشاعر

لم يكن الشاعر العربيّ القديم، إلى أواخر عصر الاحتجاج، مُحتاجاً إلى أن يتعلّم اللّغة ابتغاءَ التضلّع منها، والتمكّن من حذْقها، لأنّها كانت تصدر عنه صدور العبَق عن الزهرة، وتَنْبُعُ منه نَبعانَ الماءِ من الساقية؛ فكانت الشعريّة لديه تعود إلى أسباب الموهبة الأصيلة، وإلى الموضوعات التي يصطدم فيها فتؤثّر فيه فيعالجها، وربما إلى الموهبة الوراثيّة أيضاً كدأب شعراء آل زُهير.

ثمّ أتى حينٌ من الدّهر على الشعراء المتأخّرين عن ذلك العهد أنّهم يحفَظون أشعارَ سَوائِهم من الشعراء الفحول، المتقدمين عليهم أو المعاصرين لهم، ليحاكوهم قبل أن يتنقّلوا إلى مرحلة الإبداع الذّاتيّ المحض. وكذلك ظلّت سيرة هذا الأمرِ إلى يومنا هذا. فبمقدار ما يكثُر محفوظ الشاعر، ثمّ يقع تناسيه، تفحُل لغته، ويستقيم نسجها له، ويزداد إقبالها عليه، ويسهل تمكّنه، هو، منها، يعجنها كيف يشاء، ويتصرّف فيها على النحو الذي يريد... وقد كان ابن خلدون يزعم أنّ الأقدمين

كانوا ينصحون للشاعر بأن يحفظَ شعراً كثيراً من العيون ثمّ يتناساه قبل أن يُقْبل على تكلّف كتابته. وكان ابن خلدون يرى أنّ اجتناب تكلّف قول الشعر أولى لِمَن لا يتجشّم حفْظ الشعر الكثير. ويعني ذلك، من موقع هذا الرأي الخلدونيّ، أنّ كثيراً من متشاعري هذا العصرِ ليسوا بقادرين على كتابة الشعر الحقّ، لأنّهم لا يحفظون، أو لا يكادون يحفظون من الشعر، ومن شعر الفحول خصوصاً، إلاّ قليلاً. وقد قال ابن خلدون عن هذه المسألة: «ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمُه قاصر ورديء، ولا يُعطيه الرّونقَ والحلاوة إلاّ كثرةُ المحفوظ. فمَن قلّ حفظُه أو عُدم لم يكن له شعر، وإنّما هو نظْم ساقط. واجتنابُ الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ. ثمّ بعد الامتلاء من الحفظ وشحْذ القريحة للنسج على المنوال يُقْبل على النّظم، وبالإكثار منه تستحكم ملَكتُه وترسخ. وربما يقال: إنّ من شرطه نسيانَ ذلك المحفوظِ، لتَمّحِيَ رسومُه الحرفيّة الظّاهرة (...). فإذا نسيَها، وقد تكيّفت النّفسُ بها، انتُقِش الأسلوب فيها، كأنّه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها».[1]

ويبدو أنّ هذه التجربة كانت متّبَعة لدى تمريس الأدباء الأقدمين شعراء وخطباء، على اصطناع جيّد الكلام، وعلى ذربة اللّسان، فقد ذكر أحد أفصح الخطباء العرب على العهد الأمويّ، وأقدرهم على افتراع جيّد الكلام، خالد بن عبد الله

---

[1] م. س.، ص. 1105 -1106.

القسري، فقال: «حفّظني أبي ألفَ خُطبةٍ ثمّ قال لي: تناسَها، فتناسَيْتها، فلم أُرِد بعدُ شيئاً من الكلام إلاّ سَهُل عليّ». [1]

وقد علّق ابن طَباطبا على مقولة خالد القسري فقال: «فكان حفْظُه لتلك الخطب رياضةً لفهمه، وتهذيباً لطبعه، وتلقيماً لذهنه، ومادّةً لفصاحته، وسبباً لبلاغته ولَسَنِهِ وخَطابته». [2]

ولكنْ جاء عهد جديد على النّاس ممّن يُصرّون على الانتماء إلى الشعراء، في عهدنا هذا، أنّهم يتزبّبون قبل أن يتعنّبوا، ويستعجلون الأيّام، ويستبطئون رفعة الذِّكْر، فيغامرون بالإصرار على كتابة «الشعر» الذي يزعمون أنّه جديد... وكلّ ذلك يخوضونه بزادٍ لغويّ قد لا يجاوز بضعة آلاف من ألفاظ اللّغة، حتّى لا نقول أقلّ من ذلك مقداراً؛ فيتجشّمون الإنفاق من هذا الزاد القليل الذي يفضح محدوديّةَ لغتهم وقصورَها. مع ما نعلم بأنّ هذه المقادير الضئيلة من ألفاظ اللّغة التي يعرفون، هي في مَعاظِمِها سقيمة غير سليمة، ومعوجّة غير صحيحة؛ فهي في أكثرها، إذن، لغة تصنّف في مستوى اللّغة الإعلاميّة الرديئة. وإذا كان للّغة الإعلاميّة غاياتُها ومَعاذِرُها، فإنّ هذه اللّغة إذا اصطنعتْها الشعراء أفضتْ إلى العُجْمة والرّكاكة، والعِيِّ والفَهَاهة.

---

[1] أبو الحسن محمد بن أحمد بن طَباطَبا العلويّ، عيار الشعر، ص.14- 15، تحقيق عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة (د. ت).

[2] م. س.، ص. 15.

ولذلك فالنّاقد حين يتحدّث عن انحرافات اللّغة الشعريّة - في اللّغة العربيّة-[1] يجدهُ مُضطرّاً إلى التوقّف لدى أساسيّات قواعد النحو العربيّ يتكلّف الخوض فيها لتنبيه القارئ، أو الشاعر على الأصحّ، وبكلّ بساطة، إلى أنّ لغته لم تكن سليمة. وبعبارة صريحة، أنّ هذا الشاعر لا يعرف العربيّة! وما كان لأحدٍ لا يعرف اللّغة أن يكون من الشعراء!

ومع ما نعلم بأنّ لغة الشعراء العرب المعاصرين، إلاّ من يُثبت للنّاس أنّه مُستثنًى من هذا الحكم، هي عبارة عن لُفَيْظاتٍ يردّدها الأوّل فيردّدها معه اللاّحق. وممّن يُستثون من هذا الحكم، مثلاً، بدر شاكر السيّاب الذي كان فيضاً منهمراً للّغة الشعريّة الجميلة، فحاول كثير من الشعراء العرب المعاصرين اللاّحقين له أن ينسجوا اللّغة الشعريّة على منواله، فمنهم مَن وُفّق إلى بعض ذلك قليلاً، ومنهم من ظلّ يلهث وراء ذلك دون أن يبلغ إلى مُبْتَدَإِ التّعلّق بالأسباب.

حقّاً إنّ لكلّ جنس من الأدب لغتَه، ولكنّ التضلّع من اللّغة العامّة، أو الإلمام باللّسان العربيّ، يظلّ هو الأساس الأوّل لكلّ لغةٍ تُتّخذ في الكتابة الأدبيّة. ولقد كان لاحظ الجاحظ منذ زهاء اثني عشر قرناً أنّ كلّ فريقٍ من النّاس يتّخذ له لغته الخالصة له، فقال:

---

[1] نقول في اللّغة العربيّة، لأنّ اللّغات العالميّة الحيّة لا يقوم هذا الأمر في مستوياتها الدّنيا، فكيف في مستوياتها الشعريّة. على حين أنّ هذه المسألة قائمة في الإبداع العربيّ شعراً وقصّة ورواية.

«ولكل قوم ألفاظٌ حظِيَتْ عندهم، وكذلك كلّ بليغ في الأرض وصاحبِ كلّ كلام منثور، وكلّ شاعرٍ في الأرض وصاحب كلام موزون؛ فلا بدّ من أن يكون لهج وألِفَ ألفاظاً بأعيانها، ليُديرَها في كلامه».[1] ذلك بأنّ لأهل التصوّف لغتَهم، وللفقهاء لغتَهم، وللأصوليّين، لغتهم، ولعلماء الاجتماع لغتهم، وللفلاسفة لغتهم... فليس بِدْعاً، بعد كلّ هذا، أن يكون للأدباء لغتُهم، وأولى من كلّ أولئك الشعراء، وهم الأكثرُ تعامُلاً مع اللّغة، وأكثرُ حاجةً إليها للتعبير عن أدقّ المشاعر، وألطف خلجات العواطف.

غير أنّنا نعتقد أنّ كثيراً من الشعراء العرب المعاصرين لا يعرفون العربيّة، ولا يُلمّون بأسرارها، ولا يعرفون دقائقها، وهم قد لا يريدون أن يأتوا ذلك! فتأتي أشعارهم منسوجة من لغة السّوق!

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، 3. 366.

الفصل الخامس

حيز اللغة الشعريّة

لقد كان من الجائز لنا أن نعكس صياغة هذا العنوان فنقول: «الحيز اللّغويّ للشعر»، وإنْ هو إلاّ ذاك. لكنْ سواءٌ علينا أقلنا: الحيزُ الشعريُّ للغة، أم قلنا: الحيزُ اللّغويّ للشعر، أم قلنا: حيز اللّغة الشعريّ؛ فإنّ الاختلاف يظلّ سطحياً ولا يجاوز المظهر الشكليّ للصياغة. ذلك بأنّ المدار في هذه المسألة هو على اشتراط تمكّن الشاعر من لغته، وقدرته الكبيرة على اللّعِب بألفاظها، بحيث يعبّر بها كيف يشاء، ومن حيث لا يتوقّع القارئ الذي يقرؤه، أو المتلقّي الذي يتلقّى شعره مشافهةً وسَماعاً. أي براعته الفائقة في التصوير بها حسَب مقتضيات الأحوال. ونقول: «البراعة الفائقة» بقصدٍ ونيّة، لأنّ الذي لا يَبرُع في التحكّم الفائق في استعمال لغته والتّفنّن في نسْجها، لا يَحِقُّ له أن يدّعيَ أنّه من الشعراء. إذْ دون التحكّم العالي في هذه اللّغة لا أحدَ من النّاس يستطيع أن يكونَ كاتباً، بلْهَ شاعراً، بل ربما لا يكون إنساناً أيضاً. فإنّما اللّغة في غايتها الأولى أنّها تَميزُنا، في دائرة التّصنيف، من طبقة الحيوانات العَجْماء، والأنعام الخرساء، إلى دائرة البشر الذين يعقِلون ويعبّرون. ونقول: «يعبّرون»، ولا نقول كقدماء الفلاسفة: «ينطِقون». ذلك بأنّه ربما كان من الأمثل اصطناع مفهوم «التعبير» في مقولة الفيلسوف اليونانيّ القديم عوضاً عن مجرّد «النطق» (على أساس أنّ الإنسان هو حيوان ناطق كما هو معروف في تعريف الفلسفة للإنسان)، لأنّ النّطق إذا كان هو إخراجَ صوتٍ من الفم، على

وجه الإطلاق، فإنّ كلّ حيوانٍ أعجمَ أيضاً هو ناطق، حتّى الفئران تُصدر صوتاً - تنطق- حين تحسُّ الخطرَ. والحقّ أنّ الفلاسفة الأقدمين لا يميّزون بين الإنسان والحيوان الذي يعرّفونه على أنّه هو « كلّ جسم حي»، إلاّ بالنّطق.[1]

ومن عجبٍ أن يجعل المناطقةُ الأقدمون الضحكَ لدى الإنسان معادلاً دلاليّاً، أو تعبيريّاً، للنُّهاق لدى الحمار، والنّباح لدى الكلب![2] فكأنّ لمثل هذه الحيوانات لغةً أخرى تعادل لغة الإنسان، والحالُ أنّ النُّباح والنّهاق هما «لغة» حيوانيّة، أي إصدار صوتٍ غريزيّ تحت حاجة ما، أو تحت تأثير خارجيّ ما، فهي مجرّدُ صوتٍ أعجمَ مركّب من بعض المخارج من وجهة، ثمّ لأنّ النُّباح لا يكون إلاّ في حال معيّنة، مثله مثل النُّهاق، من وجهة أخرى. ولا يُصطنع كلٌّ منهما إلاّ للتعبير عن حاجة حيوانيّة قاصرة، ولكنّه «تعبير» يَفهم منه الإنسان، والحيوان المماثل، ما يرادُ من إصدار ذلك الصوت. فذلك الصوت ضرْب من التعبير الذي غالباً ما يفهمه الإنسان المعنيّ بسيرة ذلك الحيوان، كتحمحُم الحصان لصاحبه مثلاً... أرأيت أنّ الْحَمَل حين تضعه أمّه فيُعزَل عنها أثناء النهار، لمدّة معلومة في الضّيعة فلا يخرج معها إلى المرعى حتّى يشتدّ عودُه على نحو ما، تراه لا يزال يثغو، وطَوال النهار، تعبيراً عن الحنين إلى أمّه، والْتِماساً غريزيّاً

---

[1] أبو عبد الله أحمد بن محمد الخوارزمي، مفاتيح العلوم، مادّة الحيوان.
[2] م. س.، مادة الخاصّة.

للرّضاعة من ضَرْعها، حتّى تُقْبِلَ عليه مع المساء بعد أن ظلّتْ نهارَها شديدة الحنين إليه، فيقضّيَ اللّيل معها راضعاً متدفّئاً بحنانها، فلا يصدر عنه مثل ذلك الثُّغاء المحموم الذي ظلّ يُصدره طوال النّهار...

ونحن لا ندّعي، على كلّ حال، أنّ الأصوات المخصوصة التي تصدر عن الحيوانات ترقى إلى مستوى لغة الإنسان، ولا حتّى إلى لُغَيّة، ولكنّا نزعم فقط أنّها مظهرٌ من مخارجِ أصواتٍ ذاتِ دلالة عن حاجاتها، فهي إذن نطْق، ولكن بأصوات معيّنة لا تعدوها، ولا ترقّى إلى اللّغة التي هي ألفاظ مركّبة ذات نظام مخصوص، ولو لم تنطق بتلك المخارج لَمَا كنّا عرفنا قُصُودَها، ولا أدركنا حاجاتها، فكيف إذن، نُطلق على ذلك النّطق الحيوانيّ الأعجم؟ وهل هو، حقّاً، غيرُ نُطْقٍ؟ وهل هو ممّا يندّ عن دائرة السِّمة الصوتيّة الدّالّة، ولو على هون ما؟...

وإذا كان الفلاسفة الأقدمون يَرون أنّ حدّ الإنسان هو أنّه «حيوان ناطق» (ولو أردْنا تعريف الإنسان تعريفاً متحضّراً راقياً يليق بعقله ومقامه في عمارة الأرض والتفكير لقلنا: «هو كائن حيّ عاقل مفكّر»، على الأقلّ، لأنّ النّطق لدى نهاية الأمر يمكن أن ينصرف إلى المجانين والمعتوهين فلا يكون لنطقهم شأنٌ ولا غَناء، فإنّما العِبرة بالعقل والتفكير)، وأنّ الحمار،

مثلاً، هو حيوان ناهق،[1] فإنّ الحمار حين ينهق إنّما ينطق، إذن، بغريزته الحيوانيّة، فتفهمه الحمير الأُخَرُ. وقد يفهم الإنسان قصده أيضاً، وعلّة الفهم في ذلك تعود إلى أنّه أصدر صوتاً على نحو ما، في وقت ما، في حالة ما. فالنّطق، إذن، قد لا يرقَى إلى مستوى التعبير. وضمن هذا التعبير العاديّ للإنسان، يأتي التعبير الفنّيّ الذي يميّز الأديبَ من الأُدَيْبِ، والشاعرَ عن الشُّعْرور.

لكن الذي يعنينا، هنا والآن، ليس هو اللّغةَ الشعريّة في ذاتها، ولكنْ حيزَها الذي ينشأ عن لَعِبها بانتساج ألفاظها، وربما بانتهاك حرمة نظامها أيضاً.

ذلك، وإنّ عامّة النّقّاد العرب المعاصرين إنّما يصطنعون مصطلح «الفضاء» مقابلاً للمفهوم الأجنبيّ «Espace, space». وقد عرّفه قريماس وكورتيس فقالا: «إنّ تعريف الحيز يتضمّن إسْهامَ كلّ المعاني، متطلّباً اعتبارَ كلّ الصفات النّوعيّة الحسّاسة (البصريّة، واللّمسيّة، والحراريّة، والسّمعيّة، وغيرها)».[2]

ونحن حين تأمّلنا ما يعنيه مفهوم «الحيز» الذي قد يكون العربُ أسبقَ إليه من الغرب المعاصر، في استعمالات الثقافة

---

[1] علي بن محمّد الشريف الجرجاني، (1339- 1413م)، كتاب التعريفات، مدخل الإتّفاقيّة. وينظر أيضاً الخوارزمي، م.س.، مدخل الفصل.

[2] **Greimas et Courtés, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Espace, Hachette universitaire, Paris, 1979.**

الإسلاميّة القديمة، ولاسيّما الكلاميّة، أو هم تعاملوا معه بأصالة ووعي معرفيّ على الأقلّ، استبان لنا أنّ المنظّرين الغربيّين، وقد أتانا هذا المفهوم، بمعناه التحليليّ الحداثيّ، من نُقُودِهم الجديدة، ونظريّاتهم السّيمَائيّة (ولا نتحدّث عن هذا المفهوم بمعناه الفلسفيّ المعقّد، وخصوصاً حين يُربط بالزمان، وكيف أنّ أيّ اختراقٍ يمرّ في حيز ما، فهو في الوقت نفسِه مظهر زمانيّ أيضاً...) [1] لا يريدون به إلى «الفضاء» بمعنى المكان، ولا إلى الفضاء بمعنى الموقع الجغرافيّ، كما قد يذهب إلى ذلك نقّاد الرواية العرب مثلاً حين يدرُسون من النّصّ الروائيّ «مستواه المكانيّ»؛ ولكنّهم يريدون به إلى ما نزعم نحن أنّه «الحيز». ولقد دافعْنا عن علّة اصطناعنا مصطلح «الحيز» لهذا المفهوم عوضاً عن «الفضاء» في أكثرَ مِن موطن من كتاباتنا الأخيرة، ونودّ أن نضيفَ اليوم إلى ذلك شيئاً آخر بتوْسعة ما كنّا كتبناه عن هذا المفهوم السِّيمَائيّ، وتعميقِه، وتوثيقه.

إنّ مصطلح «الحيز» (Espace) لا يبرح، في الحقيقة، غيرَ قارّ، ولا مُجْمَعٍ عليه في الاستعمال السِّيمَائيّ العربيّ المعاصر، كما سنرى بعد حين. مع ما نعلم بأنّ مصطلح الحيز كان جارياً في لغة المتكلّمين منذ القديم. وكان الشريف الجرجانيّ يعرّفه بأنّه: «هو الفراغ المتوهَّم الذي يشغله شيء ممتدّ، كالجسم، أو

[1] Voir Robert Nadeau, Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie, Espace-temps, p. 215-216, P U F, Paris,1999 .

غير ممتدّ، كالجوهر الفرد. وعند الحكماء: هو السطح الباطن من الحاوي المماسّ للسطح الظاهر من المحويّ».[1]

فمفهوم الحيز ينهض في هذا التعريف التراثيّ على ثلاثةِ أُسس:

الأوّل، وهو أنّ الحيز لا بدّ مِن أن يشتمل على مبدإ الفراغ، من نوع ما، على نحو ما، يشغلُه شيء ممتدّ كأيّ من الأجسام؛

الثاني، أنّ هذا الفراغ الحيزيّ قد يشغله أيضاً شيء غير ممتدّ بالضرورة، وذلك كالجوهر الفرد؛[2]

الثالث والأخير، هو السّطح الجوّانيّ من الشيء أو الجسم الحاوي الذي يتماسّ مع السطح الظاهر للشيء المحويّ فيه.

ونحن لا نبتعد، في الحقيقة، كثيراً عن هذا المفهوم التراثيّ في توظيفنا للحيّز، وذلك حين سلَلْنَاهُ سَلاً لطيفاً من «الفضاء» الذي لم يصطنعه لا الأصوليّون ولا المتكلّمون ولا النّقّاد العرب الأقدمون إلاّ عرَضاً، ولم يخصّصوا له مادّة

---

[1] م. س.، (الحيز). ويعرّف الفضاءَ الشريف الجرجاني، تارة أخرى، وعلى نحو أدقّ وأشمل، ولكنْ عرَضاً، في مدخل «الخلاء»، فيقول: إنّه «الفضاء الموهوم عند المتكلمين، أي الفضاء الذي يثبته الوهم ويدركه من الجسم المحيط بجسم آخر، كالفضاء المشغول بالماء أو الهواء في داخل الكوز، فهذا الفراغ الموهوم هو الذي من شانهِ أن يحصل فيه الجسم، وأن يكون ظرفا له عندهم، وبهذا الاعتبار يجعلونه حيزاً للجسم، وباعتبار فراغه عن شغل الجسم إياه يجعلونه خلاء، فالخلاء عندهم هو هذا الفراغ مع قيد الا يشغله شاغل من الأجسام، فيكون له شيئاً محضا، لأن الفراغ الموهوم ليس بموجود في الخارج، بل هو أمر موهوم عندهم، إذ لو وجد لكان بعدا مفطورا، وهم لا يقولون به». الجرجاني، التعريفات، (الخلاء).

[2] الجوهر الفرد لدى المتكلمين «يتألف من العرَض فيحصل منه سطح، والسطوح تتالف في العمق فيحصل الجسم». الشريف الجرجاني، التعريفات، مادة الخط.

يعرِّفونه فيها، خارج المعاجم اللّغويّة التي لا تُعنَى بالمفاهيم، كما جاءوا بعض ذلك في الحيز.

كما أنّ مفهوم الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديثُ عمّا يمكن أن نطلق عليه في اللّغة العربيّة «التّحييز» مقابلاً للمصطلح السيمَائيّ الفرنسيّ: (Spatialisation) الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيز، أو كيفيّة ما، للتعامل مع هذا الحيز في تمظهراته المتنوّعة. وهو المفهوم الذي ينشأ عنه أيضاً ذِكْرُ ما يُطلَق عليه في السِّيمَائيَّة مصطلح (La proxémique).[1] وهو حقل لَمّا يَقُمْ، في الحقيقة، على ساقَيْه، وغايتُه هي تحليلُ أحوال الذّوات والموضوعات معاً عبر الحيز.[2] و«البروكزيميكا» (نُؤْثِر اصطناع هذا المصطلح، كما ورد في أصل اللّغات الغربيّة في انتظار الاتّفاق على مصطلح عربيّ لائق) بتطلّعها إلى تحليل أوضاع الذّوات والموضوعات عبر الحيز؛ ولكنْ لغايةٍ لم تعُدْ هي تلك الماثلةَ في وصْف الامتداد الحيزيّ (La description de la spatialité) بمقدار ما هي استثمار الحيز لغايات المعنى، كما تقرّر من قبل: تطرح مسألة اللّغات الأدبيّة، أو ما يعرف في الفرنسيّة تحت مصطلح (Langages) في حال الجمع - ذات

---

[1] Cf. Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Sémiotique, Hachette universitaire, Paris, 1980.

[2] Id.

السِّمَة الحيزية التي تصطنع المقولات الحيزيّة أو (Catégories spatiales)، من أجل تناوُل شيء آخرَ غير الحيز في حدّ ذاته.[1]

وكان جيرار جينات يرى في الحيز الأدبيّ، وهو أحد أوائل من نظّر للحيز بمفهومه الأدبيّ، تلاقيه مع الزمن؛ وأنّ الذي يقرأ يشبه الذي ينهض بإنجاز برنامج موسيقيّ؛ ذلك بأنّ فعل القراءة تراه، كالفعل الموسيقيّ، تتعاقب لحظاته التي تنتجز في الزمان، في زماننا. (...) غير أننا نستطيع أن نتمثّل الأدب (والشعر أدب بامتياز) في علاقاته بالحيز. وليس فقط - وهو ما يمكن أن يكون ماثلاً في الطّريقة السّهلة، ولكن الأقلّ ملاءمة، للأخذ بعين الاعتبار هذه العلاقات- لأنّ الأدب، من بين الموضوعات الأُخَرِ، يتحدّث أيضاً عن الحيز، ويصِفُ الأمكنة، والمغانيَ، والْمَشاهد، فينقلنا، كما يقول مارسيل بروست عن قراءاته الطّفوليّة، إلى خيال في بُقَعٍ مجهولة...[2]

ونحن نذهب إلى أبعد مما ذهب إليه جيرار جينات في تمثّل الحيز الأدبيّ، بحيث لا يمكن أن يقع التمثّل لزمان ما، في نصّ أدبيّ ما، بمعزل عن حيزه؛ فقول أحمد شوقي مثلاً:

يا جارة الوادي طرِبتُ وعادني ما يُشبهُ الأحلامَ من ذكراكِ

مثّلتُ في الذكرى هواكِ وفي الكَرى

والذكرياتُ صدَى السنينَ الحاكي[3]

---

[1] Id., p.359.

[2] Cf. Gérard Genette, Figures II, p. 43, Seuil, Paris,1969.

[3] البيتان من قصيدة من أبدع شعر شوقي قالها في مدينة زحلة اللبنانيّة، الشوقيات، 2. 162- 164.

نجد الزمان فيه يتقاطع مع الحيز الجميل، بحيث يستحيل فصلُ أحدِهما عن الآخر؛ فهذه الجارة التي تخاطبها الشخصيّة الشعريّة هي حيز طبيعيّ جميل، فيه خضرة وماء، وفيه أزهار وأشجار، وفيه فواكه وثمار، إنّه حيز زحلة اللبنانيّة... والوادي هنا ليس أجمل منه حيز في جريان مائه، والتفاف أشجاره، وكثرة ثماره، وتلاقي العشّاق على جلْهتَيْه؛ فهو حيز شعريّ طافح الجمال، يوحي بالخصب والنماء، والخضرة والماء. ثم ننتهي إلى قوله: «طرِبْت» فنغوص في الزمان، ولكنّنا لا نستطيع أن ننفلت من الحيز، لأنّ فعْل الطَّربِ لا يمكن أن يتمّ خارج الحيز. فالحيز هو العُدّة الأولى لهذا الزمن الكامن في لحظة الطَّرب التي تأوّبت الشخصيّة الشعريّة. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في قوله: «وعادني» الذي يعود على الشخصيّة الشعريّة الحيّة التي لها حيز تستقرّ فيه عبر زمان معيّن. وحين ننتهي إلى «الأحلام» نجد هذا اللّفظ يحتمل زمنا محايداً فيحمل معه، نتيجة لذلك، حيزاً محايداً أيضاً. أي إنّ ما يكمن في هذا اللفظ من حيزيّة وزمنيّة جميعاً لا يعني وجودَهما بالفعل فيه، بل إنّ كُلاًّ منهما حيز أبيض، وزمن أبيض.

وأمّا «ذِكْراك» فسِمة لفظيّة مشحونة بشبكة من الدلالات الزمانيّة الماضية، والحيزيّة الماثلة، ما يجعلها شديدة الغِنى، واسعة الثراء من حيث اشتمالها على هذين العنصرين المتلازمين.

ولو جئنا نحلّل سمات البيت الثاني لما ألفينا فيهنّ غير ما ألفينا في البيت الأوّل، فالشخصيّة الشعريّة، وهي الحيز الحيّ المتحرّك، تتمثّل في شبكة الذكريات الماضية، والأيّام الخالية، سويعاتِ الحب التي قضتّها مع الحبيبة، أو الحيز الجميل الذي تتمثّله حبيبة... ولم تتمثّل الشخصيّة الشعريّة هوى الحبيبة التي كانت قريبة فابتعدتْ، أو كانت ذات وصْل فقطعَتْ، في الذكرى فقط، ولكنْ في الكَرى أيضاً [1]...

في حين أنّا نرى أنّ الزمن الجاثم في قوله: «والذكريات صدى السنين الحاكي» تمثيل عامّ للزمن لا ينصرف بالضرورة إلى موضوع الشخصيّة الشعريّة، ولكنّه ضرْبٌ من الاستنتاج الذي يحدث في الحياة لكلّ النّاس، فيتعلّقون بذكرياتهم الماضية التي تغتدي كالصدى الذي يحكي صوت السنين المتعاقبة...

وانطلاقاً من هذه الشبكة من المفاهيم السِّيمائيّة الجديدة المتّسمة بالغموض، لأنّها لا تزال تدرُج في مهدها، والتي تسعى السيمَائيّةُ مُعْنِتَةً نفسَها ابتغاءَ ترويجها بين النّاس، وترويضها، نتيجة لذلك، للاستعمال بينهم، ولكنْ دون أن يَجِبَ علينا نحن أن نقعَ في فخّها وقوعَ العُمْيان، نتساءل: لما ذا «الحيز»، وليس

---

[1] نعتقد انّ قصيدة «زحلة» لأحمد شوقي هي من عيون الشعر العربيّ الحديث، وانّها من أحفل الشعر العربيّ بالحيز وجماليّته. ويكن أن تُتّخذ نموذجاً عالياً لتحليل جماليّة الحيز الشعريّ.

«الفضاء» الجاري به الاستعمال بين النّقّاد العرب المعاصرين، ولاسيّما الجُدُدُ منهم؟

والحقَ أنّا نصطدم كثيراً بالاختلاف والتضارُبِ في اصطناع المصطلحات النقديّة واللّسانيّاتيّة، على عهدنا هذا، بين المشارقة والمغاربة من وجهة، وبين ناقد وناقد عربيّ ثانٍ من بلاد المغرب نفسها من وجهة ثانية، وبين ناقد وناقد آخرَ من بلاد المشرق ذاتها من وجهة أخرى. يضاف إلى كلّ ذلك الاستنامةُ إلى التساهل، والإخلادُ إلى التجاوز في اصطناع المصطلح بعدم العناية الشديدة بتأصيله وتأثيله، اشتقاقيّاً ومعرفيّاً وتاريخيّاً معاً... وليس هذا موطنَ تعليل هذه الظّاهرة المَرَضيّة لدى كثير من النّقّاد العرب المعاصرين، وقد كنّا خضنا في مَقامٍ غيرِ هذا.... فهذه الآلاف المؤلّفة من المفاهيم المستحدثة في الكتابات النّقديّة، وخصوصاً اللّسانيّاتيّة والسّيمائيّة في الغرب، لا تزال تثير في أنفسنا من الهمّ والقلق، والحَيرة والمُساءلة، ما تثير؛ وذلك من أجل العثور لها على ما يقابلها من مصطلحات دالّة وملائمة، وبعيدة عن العُجْمة المسترذلة، في اللّغة العربيّة التي لا تزال تلهث وراءها دون أن تُدركها. لأنّنا نحن العربَ - والنّصْبُ هنا على الاختصاص المتميّز- لا نُنتج المعرفة، ولا ننوي أن نُنتج هذه المعرفة، ويبدو أنّنا لا نودّ أن نفعل ذلك، بحمد الله ونعمته في المستقبل أيضاً، ولكنّنا قرّرنا الاجتزاءَ باللُّهاث وراء المعرفة الغربيّة ننقلها نقلاً فطيراً، ونفهمها فهْماً حسيراً... ولو كنّا من

الأمم التي تنتج المعرفة لكان كلّ من أنتج شيئاً من العرب سمّاه باسمه العربيّ المبين، ولكنّا استرحنا من كلّ هذا البلاء المبين!

ومن هذه المصطلحات التي يلوك النّقّاد الغربيّون ألسنتهم بها، ويملؤون أفواههم منها، ما يستعمله النّقّاد العرب الجدُد تحت عبارة «الفضاء» الذي أُخذ عن الفرنسيّة (Espace)، وعن الإنجليزيّة (Space) (مع ما نعلم بأنّ قدماء المفكّرين الإسلاميّين كانوا اصطنعوه عرَضاً، في تعريفهم لمفهوم «الخلاء»). والحقّ أنّ ترجمة مفهوم «Espace» تحت مصطلح «الفضاء» قد لا يُفضي إلى دقّة المعنى المتوخّى في اللّغة العربيّة؛ ذلك بأنّ الفضاء اتّخَذ له في العربية الجارية، المعاصرة، مفهوم الجوّ الخارجيّ الذي يحيط بنا (مع ضرورة التذكير بأنّ المفكّرين الإسلاميّين اصطنعوه أصلاً في معرض مفهوم الخلاء المطلق، في حين أنّ معنى «الحيز» يشمل الخلاء والامتلاء جميعا)، ومن ذلك غزْوُ الفضاء، والأبحاث الفضائيّة، وهلمّ جرّاً مما قد يجعل المعنى السِّيمَائيّ منصرفاً إلى المعنى التّقَانيّ، منذ الوهلة الأولى. وهذا شيء.

وأمّا الشيء الآخر، فإنّ «الفضاء» في قول بعض النقاد المعاصرين («الفضاء الشعريّ»، مثلاً) لا يستطيع أن يؤدّيَ كلّ ما يُلاَصُ عليه في الدّراسات التحليليّة المنصرفة إلى الأعمال السرديّة والشعريّة معاً. ولْنضربْ لذلك مثلاً، إذا استبحْنا

التجائُف إلى السرديّات، بالحركة التي تنهض بها شخصيّة العفريت جرجريس في إحدى حكايات «ألف ليلة وليلة»؛ فإنّا نستطيع أن نطلق لفظ الفضاء على حركة هذه الشخصيّة الأسطوريّة التي تقوم بها عبر مجال جوّيّ معيّن؛ فإن أردنا إلى الخطوط والأبعاد والاتّجاهات الضاربة في الأعلى والأسفل، وفي اليمين واليسار، وفي الظاهر من الحيز والباطن منه، فكيف، حينئذ، نقول؟ إنّا لَنذكر ذلك العفريت جَرْجَريس العاتي في حكاية الفتيات الثلاثِ مع حمّال بغداد، في رائعة «ألف ليلة وليلة» فنُلفيه ينطلق أوّلاً من سطح الأرض طائراً، ثمّ يحلّق في أعالي الأجواء، ثمّ يغوص - من بعدِ أن يبلغ علّواً شاهقاً في أرجاء السماء- في أعماقٍ من الأرض، حيثُ مُستقَرُّ عشيقتِه الأميرةِ المختطَفة في قصر هيأه لها؛ فهل نُطْلق على غَوْصَتِه تلك العجائبيّةِ في أعماق الثرى مصطلح «الفضاء» أيضاً؟ وأين هذا الفضاءُ هنا؟ وفي أيّ شيء يتجلّى؟ وهل يمكن أن يستحيل الجسم الصّلب الذي غاص فيه (الأرض) إلى فضاء، أي إلى حيز فارغ يتموقع في الْخَواء؟ أي هل يمكن عَدُّ غَوْصِ العفريت في جسم الأرض، واختراقها العجائبيّ، لا العجيب، مجرّد فضاء، أو شيء يدلّ على فضاء؟ ثمّ أين هو ذلك الفضاءُ حتّى نتحدّثَ عنه، بَلْهَ إخضاعَه للتحليل؟ وإنّما الأمر ينصرف إلى حيزه الماثل في هيئته التي هي اختراق جسم الأرض، كما يغوص السّبّاح الماهر في لُجّةٍ من الماء فيرسب في قَعْرتِها رسوباً إلى حين. وحتى حركة

السبّاح حين يغطس في لجّة الماء من تلقاء الأعلى، فحركته هي، في الحقيقة، ذاتُ إشكالٍ. لأنّ السبّاح يقوم على جلمود صخرٍ إذا كان في جوارِ شاطئ يمٍّ، أو على خشبة مُسْتَشْزِرَةٍ إذا كان في جَلْهَةِ مسبَحٍ مهيَّإٍ، فتكون حركته الأولى قائمةً في فضاء، ثمّ تنتهي لدى الغطس في غير فضاء. وهنا قد يبدو قصور مفهوم الفضاء عن التعبير عن أدقّ حركات هذا الحيز فيُبْدَعُ به في بداية الطريق، ولا يجد من يحمله، إذا الْتمسَ مُسْتَحْمِلاً، إلى الغاية. من أجل بعض ذلك عدَلنا، نحن، في كتاباتنا النّقديّة الحداثيّة، عن استعمال الفضاء إلى «الحيز»، لأنّه، في رأينا، هو أكثر مرونةً، وأشدّ قدرةً على التعبير عن كلّ حركة تجري في أرض أو فراغ، وفي كلّ جسم ناتئٍ، وفي كلّ ظلّ وارف، وفي كلّ مطر نازل (حبّات الماء النّازلة من نحو العلاء إلى نحو الأرض، وهي تبدو كالخيوط المتصلِ بعضُها ببعضٍ، فتتّخذ لها مُتّجَهات مائلة أو عموديّة، ولكنّ مَيَلانَها يخضع لِمُتَّجَهِ هبوبِ الرياح، فتميل الخيوط من تلقاء الشمال إلى الجنوب، أو من تلقاء الغرب إلى الشرق، وهلمّ جرّاً...)، ممّا يتّخذ له شكل الحيز المرئيّ، أو السِّمة البصريّة...

وإنّما نميّز نحن بين المجال، والفراغ، والخلاء، والخواء، والمكان، والفضاء، والموْقع: مجتمعةً، وبين الحيز (الذي آثرناه بالاستعمال من بين هذه المصطلحات كلّها) لاعتقادنا بقابليّته لأنْ يُطْلَقَ على مفهوم الحركة الاتّجاهيّة والخطّيّة والطّوليّة

والعَرْضيّة، والسطحيّة، والعُمقيّة (أو «الحاوي والمحويّ» في لغة الشريف الجرجانيّ) معاً؛ سواء علينا أكانت هذه الحركيّة أفقيّةً أم عموديّة أم مائلةً، أم اتّخذت لها سبيلَ أيِّ شكل هندسيّ آخر؛ وسواء علينا أكانتْ تجري في فراغ حقّاً، أم كانت حركةً تحدُث على نحو ما من التصوّر في ذهن الشخصيّة الروائيّة، أو الشخصيّة الشعريّة (ونحن نصطنع الشخصيّة الشعريّة في مَواطنَ معيّنةٍ من تحليلاتنا للنّصوص الشعريّة...)، أو في مدلول النّصّ المطروح للتّحليل.

إنّ المكان يعني الجغرافيا، وإنّ الفضاء يعني الأجواء العليا الفارغة مما يكون فوق وطنٍ ما، والذي يكون في متناوَل الطيران، وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطته، إن كان وطناً سيّداً حقّاً!... وإنّ الخلاء والخواء يعنيان الفراغ المطلق. في حين أن الحيز، في تصوّرنا، وفي تمثُّلِ استعمالنا الذي دأبْنا عليه، هو قادرٌ على أن يشملَ كلّ ذلك بحيث لا يُعْجزه أن يكون اتّجاهاً، وبُعْداً، ومجالاً، وفضاءً، وجوّاً، وفراغاً، وامتلاءً، ونُتوءاً، وارتفاعاً، وانخفاضاً، وامتداداً، وانحصاراً، وظِلاًّ، وحَجماً، ووزناً، وسطحاً، وعُمقاً، وخطّاً في أيّ شكل من أشكاله الهندسيّة الكثيرةِ التنوّعِ التي تصدر عن إلهام الشاعر فيُبْدِع، أو عن خيال الروائيّ فيُمْتِع. إنه يشمل كلّ حركة تحدُث للشخصيّة الشعريّة، أو الشخصيّة المتحرّكة عبر الأعمال السرديّة، أو تعرض لها، أو تقوم في تصوّرها، خارج خشبة

الحدَث المرئيّ، وبعيداً عن واقع الجغرافيا المحدود بالحدود، والمضبوط بالأبعاد الدّقيقة لا يعدُوها. وهو ما نطلق عليه «الحيز الضّمنيّ»، أو «الحيز الخلفيّ». إنّ الحيز لدينا هو، إذن، كلّ فراغ أو حركة أو اتّجاه أو بُعْد أو طُولٍ أو عَرْضٍ أو سطح أو عمق أو حجم أيضاً؛ ولكنْ ممّا ينشأ عن تمثّلات الخيال الرحيب، لا ممّا ينصرف معناه إلى المكان الجغرافيّ المحدود بضبط المساحة وتقدير الارتفاع والانخفاض والانبساط.

فكأنّ الحيز عالَم لا حدود له، ولكنْ دون أن يتّخذ له شكل الجغرافيا التي تجسّد واقعاً من حيث كونُها مكاناً؛ على حينَ أنّ الحيز كأنّه عالم أسطوريّ، أو خياليّ، مفتوح. فجبال الهملايا جغرافيا، ولكنْ جبلُ قاف حيز. والقمر كوكبٌ غيرُ مقطونٍ، ومع ذلك فقد أمسى في حكم الجغرافيا في المفهوم المعاصر للقمر، بيد أنّ حديقة عالية بنت منصور، فيما وراء السّبعةِ البحورِ، في الحكايات الشعبيّة الجزائريّة، هي حيز أسطوريّ يثير في النفس من الجمال والجلال، ومن التطلّع والرّغبة، ما قد يكون أكثر مما يثيره فينا جمالُ القمر والأرض والشمس جميعاً.

وإذن، فمِن الأَوْلى أن نصطنع الحيزَ الشعريَّ، لا الفضاءَ الشعريَّ، مصطلَحاً. ذاك هو رأينا، ولا دَيَّارَ يستطيع أن يَحْمِلنا على الْحَيْدُودَةِ عنه فِتْراً.[1]

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، الف – ياء، الحيز الشعريّ (الفصل الرابع)، ص. 173 وما بعدها، نشر دار الغرب، وهران، 2004. (الطبعة الثانية).

ذلك، وإنّ للّغة الشعريّة حيزاً ينصرف إلى أكثر من شكل، وإلى غيرِ مفهومٍ:

الشكل الأوّل، وهو ذاك الحيز الناشئ عن تنامي السّمات اللّفظيّة على القرطاس بحيث يبتدئ الحيز بظهور حرف واحدٍ على السطر، ثمّ يضاف إليه حرفُ ثانٍ، ثمّ ثالثٌ، ثمّ رابعٌ، من أجل تشكيل سمات لفظيّة دالّة عبر نظام اللّغة الذي تنتمي إليه. وهذه التشكيلات الحروفيّة التي هي في أصلها أصوات منتظمة، لو وقع النّطق بها، وبعض الفلاسفة، ومنهم أفلاطون، ينظرون إلى حقيقة اللّغة من حيث هي متلفّظات، (أو «مَلافِظ»، بلغة حازم القرطاجنّي)، لا من حيث هي سمات مرقومة على قرطاس...): هي التي تمثّل ألفاظ اللّغة من حيث أفعالُها وأسماؤُها وحروفُها وضمائرها... وهي سيرة تمثّل الشكل المركزيّ للحيز المتمثّل في الذهن قبل إفراغ اللّغة على القرطاس، ويكون هذا الحيز الوهميّ منجّماً موزّعاً، وهو يوجد في كلّ لغة فنّيّة على وجه الإطلاق، ولو لم تكن شعريّةً، خالصةَ الشعريّة. فحيز العَقائصِ المُسْتشزَرَةِ تلقاءَ العُلا في بيت امرئ القيس، مثلاً:

❖عَقائِصُها مستشزَراتٌ إلى العُلا❖

وهو حيز شيْئِيٌّ محْض، هو غيرُ حيزِ «مِكَرّ» الذي يَزْدَحِفُ متحرّكاً تلقاء الأمام؛ وغيرُ حيزِ «مِفَرّ» الذي يَزْدَحِف متحرّكاً

بخِفّةٍ وطواعيةٍ تلقاءَ الوراء (وهو حيز حركيّ لحيوان ذكيّ قويّ، ذي خفّة وعنفوان)؛ وغيرُ حيزِ «حبيب» (وهو حيز حيّ عاقل)؛ وغيرُ حيزِ «جنوب وشمأل» (وهو حيز جغرافيّ) في معلّقة امرئ القيس.

ولعلّ هذه التّمثيلاتِ التي أوردناها من بعض معلّقة امرئ القيس أن تُبيّنَ لنا اختلافَ هذه الأحيازِ وتنوُّعها، بين أن تكون دالّةً على مجرّد شيءٍ يتّخذ له شكلاً ناتئاً؛ وبين أن تكون دالّة على حركة حيّة نشيطة؛ وبين أن تكون دالّة على مثول جسم حيّ في الذهن بكلّ ما ينشأ عنه من امتداد قامتِه، وتشكّل هيئته؛ وبين أن تكون دالّة على حيز جامدٍ لا يتحرّك ولا يتغيّر أبداً، وهو الاتّجاه الماثلُ في الذهنِ بالقياس إلى موقع الشخصيّة حين تقوم في حيز ما (جنوب وشمأل).

والشكل الشعريّ الثاني من الحيز، قد يمثّلُ في حركة تطريس ألفاظ اللّغة نفسِه على قرطاس، وفي الأشكال الحيزيّة الشعريّة المتناميةِ التي تتّخذ لها أسطاراً مستقيمةً تطول وتقصر، وتتّصل وتنقطع، وتتعدّد وتتفرّد، بحسَب أشكال الشعر المطرّس على الصحائف المعروضة للقراءة. وقد أومأنا إلى بعض هذا في تقرير الشكل الأوّل للحيز.

ولقد كان جيرار جينات عالج بعض هذه المسألة اللّطيفة فذهب إلى أنّه يجب قبل كلّ شيء تمييز الكلام من اللّسان

تمييزاً صارما، [1] وذلك بتخويل اللّسان الدّورَ الأوّل في لُعبة اللّغة (Langage). وهي التي عُرِّفَتْ على أنها نظام للعلاقات الاختلافيّة الخالصة، بحيث إنّ كلّ عنصر يتّصف بالمكانة التي يشغلها في لوحة شاملة، سواء كان ذلك بالعلاقات العموديّة أو الأفقيّة (...). [2]

والحقّ أن جيرار جينات تحدّث عن أربعة أشكال من الحيز الأدبيّ، ولم نرَ فيما قرأنا، كاتباً عربيّاً أو غربيّاً تحدّث عن الحيز اللّغويّ الذي ينشأ عنه الحيز الأدبيّ، (ويغتدي الحيز الشعريّ ركناً في هذا الحيز)، الذي ينشأ عنه بالضرورة عالَم بديع هو من نتاج اللّغة، [3] ونسج الخيال، وعبقريّ التصوير، مثلَه.

إنّا حين نتمثّل الحيز الأدبيّ علينا أن نتمثّله بكلّ طقوسه الأماميّة والخلفيّة؛ فالأديب حين يكتب، يخلو غالباً إلى نفسه في حيز معيّن، قد يكون هو مكتبَه، أو مقهاه، أو واديَه (إذا كان الأديب شاعراً، خصوصاً)، (فلكلّ أديب طقوسه الخالصة له حين لحظة الإبداع الكبرى، لحظة إنجاز الكتابة الأدبيّة، بإخراجها من السديم العَدَميّ، إلى الوجود الإبداعيّ). فالأديب في نفسه حيز حيّ، ثمّ إنّ الهيئة التي يجلس عليها تمثّل حيزاً أيضاً، ثمّ ما يجلس عليه ويكتب به يمثّلان حيزاً، ثمّ ما يُنجزه

---

[1] العبارة الأصليّة بالفرنسيّة: «En distinguant rigoureusement la parole de la langue».

[2] G. Genette, Figures II, p. 43.

[3] Cf. Ibid, p. 43-48.

على القرطاس الأبيض (أو شاشة الحاسوب البيضاء) من حروف، فألفاظٍ، فجُمَلٍ، فسطور، ففقرات، فصفحات مسوّدة بالحبر: كلُّ أولئك مظاهرُ من الحيز المتنامي شيئاً فشيئاً، حتّى يغتديَ في حجم (حيز) قصيدةٍ، أو مقالة، أو كتاب بجذاميره.

إنّ للكلمة في الحقيقة مظهرَيْنِ اثنين متلازمين: أحدهما زمانيّ، وهو يشبه، كما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك، الأنغام الموسيقيّة المتعاقبة التي تصدر عن الآلة، أو عن الجوق بتعدُّد آلاته. ذلك بأنّ الذي ينطق - أو يكتبُ أيضاً - يقع تحت دائرة الزمن الممتدّ مع كلّ حرف يدبّجه، أو كلّ صوت ينطقه النّاطق، جهراً أو سرّاً، متسرّعاً أو متباطئاً، وهو يقرأ نصّاً. فالذي يقرأ هذه العبارة مثلاً: «نهارُكَ صائم، وليلُك قائم»، سيلاحظ أنّ الزمن الذي تستغرقه القراءة لهذه العبارة، إذا كانت متأنّية، زُهاء أربعِ ثوانٍ، وأمّا بقراءة عاديّة، فقد يستغرق زمنُها ثانيتين فقط، فإن كانت أسرع هبطت المدّة الزمنيّة المستغرقة لنطق العبارة إلى زهاء ثانية واحدة. غير أنّ الزمن الذي كان يتحدّث عنه مارسيل بروست [1] لا يعني هنا التعاقب الناشئ عن التّلفّظ بالحروف، ومن ثَمّ الألفاظ، ومن ثَمّ الجمل، ولكن لا مناصَ من الغوص في معاني الزمن التي يحملها كلُّ لفظ من ألفاظ هذه العبارة مثلاً. فقولهم: «نهارك صائم» يعني أنّك تصوم طول النهار، أي أنّك تنقطع عن الأكل والشّرب، والكفّ عن

---

[1] Id., p. 46.

كلّ أنواع اللّذّات من طلوع الفجر إلى غروب الشمس. فـ«نهارك» يعني عشرَ ساعاتٍ على الأقلّ من الكفّ عن كلّ مُفسدات الصوم المُفْضياتِ إلى إبطاله، وذلك إذا كان الصائم في زمن الشتاء، وفي منطقة معيّنة من الأرض. وأمّا إن كان في زمن الصيف فإنّ مدّة الزمان التي يستغرقها الصوم قد تمتدّ إلى زهاء ستّ عشْرةَ ساعةً. ولا يمكن التّعامي عن هذا الزمن القابع في مدلول هذه العبارة المركّبة من لفظين اثنين يشتركان معاً في إنتاج الزمن. في حين أنّ قولهم: «وليلك قائم»، يصدق على معنى الزمن الكامن فيها ما كان صدق على الزمن الكامن في صِنوتها، لأنّ اللّيل يقصر حتّى يُصبحَ في مقدار زهاء عشرِ ساعاتٍ فقط في أقصر أيّام الربيع، ويطول حتّى يمتدّ إلى مقدار زهاء ستّ عشرةَ ساعة على الأكثر في أطول ليالي الخريف.[1]

غير أنّ الزمان ليس وحدَه الذي يمثّل المعنى العميق لهذه العبارة الجميلة، ولكن الحيز الذي يتقاطع معه أيضاً. ذلك بأنّ الذي يصوم النهار هو حيز حيّ عاقل مؤمن، لا بدّ له من وجود حيز يحتويه. كما أنّ الصوم في نفسه ينشأ عنه جملةٌ من الطقوس مثل اللّحظة التي يكُفّ فيها عن المُفْطرات، فهو يكون في حيز معيّن، ومثل الطقوس التي تصاحب إفطاره الذي هو زمان يتمّ في مكان، وعلى مائدة، وفي غرفة مهيّأة لذلك، في

[1] العبارة المأثورة، المعروفة بكاملها: «الشتاء ربيع المؤمن: قصر نهاره فصامه، وطال ليله فقامه».

الأطوار العاديّة، (ولا نتحدّث عن الأطوار الشاذة والاضطراريّة) بالإضافة إلى المدّة التي يستغرقها يومه الصائمُ، فهو لا بدّ له من حيز يظلّ فيه، ويستحيل عليه أن يُفلت من قبضة الزمن المتسلّط. وأمّا قيام اللّيل، فلا يكون إلاّ في مسجد، أو في مكان مهيّأ للعبادة من البيت المسكون، وأدنى ما يكون فيه: بقعة صغيرة نظيفة، وسجّادة. وكلّ هذه المظاهر تكوّن الشّقّ الحيزيّ لهذه الكلمة.

ثمّ إنّ من العسير علينا، وقد لاحظ ذلك جيرار جينات،[1] حين نتحدّث عن الكتابة الأدبيّة، أن نهمل حيز المكتبة ورفوفها، والكتب التي تحتويها، والكيفيّة التي رُتّبتْ بها... فكلّ أولئك يمثّل الحيز الأدبيّ في أنصع مظاهره، وأوسع مَشاهده.

إنّ ما نودّ تقريره، هنا، أنّ الزمن الأدبيّ لا يحتاج، بالضرورة، إلى الألفاظ التقليديّة الدّالّة على معناه، كما أنّ الحيز هو مِثْله. ولذلك كثيراً ما يتقاطع هذا مع ذاك، فيشاركه في اللّفظ الواحد فيدلّ على الحيز والزمان معاً، كما رأينا، من التعليق على هذه العبارة التي هي من كلام النُّسّاك.

غير أنّا نرى أنّ الزمن، أحياناً، يغالب الحيز فيغلبه، وفي ذهني حالة واحدة يعيشها كلّ حُفّاظ القرآن الكريم في العالم الإسلاميّ، وهي أنّ الحافظ حين يكتب جزءاً من القرآن على

---

[1] Id. p. 48.

لوحه، يعيد قراءته، بحسب مقدرته على الحفظ، عدّة مرّات، تبلغ أحياناً ثلاثين أو أربعين مرّة، أو أقلّ أو أكثر، بحسب قوّة ذاكرة الحافظ أو ضعفها، في التحصيل: حتّى يحفَظَه. في حين أنّ الحيز يظلّ واحداً، لأنّ الحافظ يلزَم زاوية معيّنةً من مكان معيّن، ثم لا يزال يتابع سطور لوحه، ويكرّر ذلك مراراً، حتّى يغتديَ قادراً على استظهار النّصّ المطروح للحفظ. وفي كلّ تَكْرارةٍ للقراءة المقصودِ بها الحِفظُ، يستغرق فعلُه عدّة دقائق.

ونحن نصرف الوهم إلى شأن القرآن الكريم، فإنّ المرتّل الحافظ، قد يقرأ أجزاءً منه كثيرة، أو قليلة، وهو مسافرٌ راجلاً أو على ظهر دابّة، فتتعدّد حينئذ الأحيازُ التي يَعُوجُ عليها، وتختلف، ويظلّ النّصّ المكرَّرُ، أثناء ذلك، واحداً... وأمّا إن كان السفر في سيّارة، وفي طريق ملْحوبٍ، - ولا يكون هو السّائق)، فإنّ المناظر تزداد كثرةً وتنوّعاً على سِمَاطَيِ الطّريق، فهنا ربما يتغلّب الحيز على الزمان...

وواضح أنّ المسافر، في مثل هذه الحال، قد يردّد نصّاً آخرَ كأن يكون شعرياً مثلاً، فيصدق عليه ما صدق على الحالِ الأولى.

والشكل الآخر، وهو بالمفهوم التقليديّ للتّصوّر، هو ذلك الماثلُ في تحديد الحيز اللّغويّ داخل القصيدة: هل هي طويلة، أو قصيرة؟ وهل هي تفعيليّة أو عموديّة؟ وهل هي من الشعر الأجدّ، أو ممّا يُطلِقُ عليه أصحابه على سبيل العجز والحرمان

والاستخذاء جميعاً: «قصيدة النثر»، (أي لا شعر ولا نثر! وأمّا إن قرأنا مصطلحهم قراءة نحويّة فإنّ المضاف يذوب في المضاف إليه فيتلاشَى فيه، أي إنّ الاحْتِيَاز يتنقَل إلى المضاف إليه فيغتدي مِلْكاً له؛ وببعض ذلك يتبيّن أنّ هذا المصطلح يعني، أساساً، النثر. وإذا كان الأمر على ما رأينا، فلِمَ يكلّف أصحاب هذا الكلام أنفسَهم كلّ هذا التكلّف فيعلّقُوا كلاماً بكلام، لا ينتمي إلى كلام؟! والآية على كلّ ذلك أنّ حيز هذا الضرب من الكلام الذي يطلقون عليه «قصيدة النثر» يذوب شكله في شكل النثر فلا يكاد يستميز عنه بشيء، فحيزُه، هو حيّزُه؛ ونسجُه اللّغويّ، هو نسجُه).

حيز القصيدة

يميّز النّقّاد الأقدمون بين القصيدة الطويلة، والقصيدة القصيرة، بأن أطلقوا على النوع الثاني «المقطّعة»، وهي ما يتكوّن من ثلاثة أبيات إلى تسعة أو نحوها. فإن جاوز حجمُ النّصّ الشعريّ عشرةَ أبيات أطلقوا عليه: «القصيدة». وقيل المقطعة من ثلاثة أبيات إلى سبعة، والقصيدة ما جاوز حيزها سبعة أو عشرةَ أبيات... ويُدرَك من ذلك أنّ ما جاوز مقداراً معيّناً مألوفاً جرَى به الدّأبُ كمقدار ثلاثين أو أربعين بيتاً في حيز القصيدة، قد يُطلَق عليه «المطوّلة»، كلاميّةِ امرئِ القيس:

ألاَ عِمْ صباحاً أيّها الطّلل البالي وهلْ يَعِمَنْ من كان في العُصُرِ الخالي؟

التي كثيراً ما يميّزونها عن معلّقته بأن يطلقوا عليها «المطوّلة».

وإذا كان شأن المقطّعة محسوماً من حيث الاتّفاقُ على مقدار حجمها وحصره في بضعة أبياتٍ، فإنّ شأن القصيدة، إذن، ليس كذلك. أرأيتَ أنّ القصيدة قد تكون ما بين عشرة أبياتٍ، وما لا نهايةَ له من عدد الأبيات التي قد تجاوز المئة قليلاً كدأب بعض المعلّقات، وربما تُجاوزُ ذلك كثيراً كما لاحظنا بعض ذلك في ثلاثِ قصائدَ لمحمد العيد آل خليفة إذ بلغت إحداهنَّ وهي بعنوان: «هذه قمّة الفتوّة» مائةً وسبعةً وخمسين بيتاً.[1]

---

[1] ينظر م. س.، ص. 68- 69. وينظر محمد العيد، ديوانه: ص. 265- 273، نشر الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967. ومطلع هذه المطوّلة:

ولعلّ أشهرَ النّصوصِ الشعريّة العربيّة على الإطلاق القصائدُ المعلّقاتُ، وهي كلُّها طِوَال؛ فقد بلغ عددُ أبيات معلّقةِ امرئ القيس اثنين وثمانين بيتاً؛ [1] ومعلّقةِ طرَفة بن العبد مائةً وستّةَ أبياتٍ؛ [2] ومعلّقة زهير بن أبي سُلمى ثلاثةً وستّين بيتاً؛ [3] ومعلّقة لَبيدٍ مائةً وستّةَ أبياتٍ أيضاً؛ [4] ومعلّقة عمرو بن كلثوم مثلها؛ [5] ومعلّقة عنترة بن شدّاد العبسيّ أربعة وثمانين بيتاً؛ [6] ومعلّقة الحارث بن حِلّزة اليشكريّ ثلاثةً وثمانين بيتاً. [7]

وواضح أنّ الكتب الأمّهات التي جمعت الشعرَ العربيّ القديم مثل المعلّقات (السبعِ، والعشر)، والمفضليات، والأصمعيّات، والحماسيّات، والهذيليّات، وجمهرة أبي زيد القرشي، وسَوائها: عوّلتْ في الاحتكام لهذا الجمع، وربما في الاحتكام إلى جودة الشعر المجموع أيضاً، على أحجام القصائد المختارة غالباً. فمعظمها طِوالٌ. فكأنّ أحياز القصائد الأمهات، أو العيون، في الشعر العربيّ القديم لم تكن تنظر إلى الأمر من الوجهة الفنّية فحسب، ولكن من الوجهة الحيزيّة أيضاً. فكأنّ

أيها إلشِعرُ انت وحْيُ جَناني وصدَى خاطري وسِحرُ بياني
ولو قطعتْ هذه القصيدة بالطريقة التوزيعيّة التي تُقدّم عليها، أو بها، نصوص الشعر الجديد لكانت شكلتْ، وحدها، حجم ديوان!
وقد أنشدها محمد العيد سنة 1965 بمدينة باتنة (الجزائر).

[1] أبلغ ابو زيد القرشي في جمهرة أشعار العرب عدد أبيات معلقة امرئ القيس إلى ثلاثة وتسعين بيتا.

[2] بلغ عدد أبيات معلّقة طرفة في الجمهرة مائة وخمسة عشر.

[3] يبلغ عدد أبيات معلّقة زهير في جمهرة أشعار العرب ستّة وستين.

[4] لم يزد عدد أبيات هذه المعلقة في جمهرة أشعار العرب على تسعة وثمانين.

[5] عدد أبيات معلقة عمرو بن كلثوم مائة وأحدَ عشرِ بيتا.

[6] بلغ عدد أبيات معلقة عنترة في الجمهرة مائة وأربعة أبيات.

[7] مصدرنا في هذا الإحصاء الزوزنيّ في شرحه المعلقات السبع.

الشاعر الخِنْذيذَ لا يجتزئ بأبيات يقولها ثمّ يتوقّف نفَسُه، ويخمُد توهُّجُه، وتَكِلّ قريحتُه، فيُبْدَعُ به في الطريق؛ بل يمضي في قصيدته مندفعاً إلى أن يبلغ فيها مبلغاً بعيداً. وإذا كان هذا الحكمُ غيرَ مسلَّمٍ على وجه الإطلاق، فإنّه غيرُ مرفوضٍ أيضاً على وجه الإطلاق.

وينهض الحيز الشعريّ الدّاخليّ في إثبات القصيدة العربيّة العموديّة، وكما هو معروف بين النّاس، على هندسة السطر المستقيم، الأفقيّ، المنقطع في نِصفه. ويتوقّف طُول هذا السطر على نوع الإيقاع (البحر الشعريّ) الذي يلتزمه الشاعر بتطويل الإيقاع، أو توسيطه، أو تقصيره.

غير أنّ شكلاً آخرَ نشأ عن محاكاة الشعراء الغربيّين الجدد، وهو الشكل القائم على استمراريّة السطر الشعريّ بحيث لا ينقطع في وسطه، بل يمضي جملةً من الكلام قد تطُول، وقد تقصر، فينتهي البيت، أو السطر الشعريّ على الأصحّ، بانتهاء ما يُكتب في السطر الواحد، ولو كان في بعض الأطوار مجرّدَ كلمة واحدة.

ثمّ تطوّرت الأحوال، بعد ظهور فاليري، ورمبو، وخصوصاً شارل بودلير، ثمّ من بعدهم، أندري بروطون، وبيير روفردي، فأمسى طائفة من النّاس يكتبون نصوصاً، على غرار ما حاول هؤلاء الشعراء الفرنسيّون، يُطْلقون عليها: «قصيدة النثر». ولقد يعني هذا الإطلاق المُستخزِي أنّ هذا الضّرب من الكتابة لا هو

شِعرٌ حقاً، ولا هو نثر حقاً. ذلك بأنَ النثر لا يمكن أن يكون قصيدة أبداً، كما أنّ القصيدة لا يجوز لها أن تنزل عن منزلتها الفنيّة التي نُزِّلَتْها على امتداد خمسةٍ وعشرين قرناً من عمر الشعر العالميّ، فترضى، بأَخَرَةٍ من الزمن، بأن تكون نثراً فِجّاً. والجمع بين نقيضين شأن مستحيل في هذا المقام. فالكلام إمّا أن يكون شعراً وإمّا أن يكون نثراً. ولا يجوز له أن يكون شعراً ونثراً، أو نثراً وشعراً، في الوقت ذاته.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ الحيز التقليديّ للشعريّات تطوّر إلى شكل يماثل النّصّ النثريّ، حذو النّعل بالنّعل، بحيث نجد الكلام يمتدّ دون توقّف على امتداد بضعة أسطارٍ أو أكثر من ذلك دون تكلّف لاصطناع الإيقاع، ولا عناية بجماليّة النسج، ولا الْتِماس للتصوير العبقريّ الآسر، وإنّما هو كلام مركّب من ألفاظ أُلْصِقَ بعضُها ببعض. ولقد يعني ذلك اختلاط المفاهيم، والْتباس الأشكال، بالإشكال، فإذا لا أحدَ يستطيع أن يميّز شيئاً مؤسَّساً في مثل هذا الشكل الجديد من الكتابة الرّكيكة... وقد لا يعني ذلك شيئاً، على كلّ حال، إلاّ نهاية الشعر!

ومع عدم اعتراضنا على تطوير أشكال الكتابة، والخروج بها عن الشكل التقليديّ القائم، إلاّ أنّا لا نقبَل، فقط، بمخادعة القارئ باصطناع هذا المصطلح الهجين. فلكلٍّ من النّاس الحقُّ في أن يكتب ما يشاء، ما لم ينتهك الحريّة

العامّة والخاصّة للناس - والتاريخ هو الكفيل بغربلة كلّ الكتابات تقليديّها وجديدها، وتَبْوِئَتِها المقامَ الصحيح في ترتيب مقاماتها- ولكن الذي نطالب به هؤلاء النّاس المبتدئين، المحدودي الثقافةِ الجماليّةِ والفنّيّة، وحتّى التعليميّة في أغلب أطوارهم، كما نطالب الذين ليسوا مبتدئين من الشعراء والمتشاعرين جميعاً، وأصرّوا مع ذلك على ممارسة هذه الكتابة الضعيفة استسهالاً للفنّ، وازدراءً للذّوق العامّ، أن يذَروا ما لا يستطيعون الخوضَ فيه من الكلام، إلى مَن وُهِبوا القدرةَ عليه، فكلّ امرئٍ ميسَّر لما خُلق له. ولكلِّ شأنٌ يُغْنيه! فما كلّ شخص يريد أن يكون شاعراً، كائنُهُ! ولو كان الأمر مرهوناً بمجرّد الإرادة والرغبة، لأصبح النّاس جميعاً شعراء، وفلاسفة ومفكّرين. ولكنْ دون ذلك خرْطُ القَتاد! [1]

---

[1] يراجع الفصل الأخير من هذا الكتاب الذي كتبناه عن «قصيدة النثر».

بين الحيز الأماميّ والحيز الخلفيّ

إنّ معظم ما مثّلنا به، فيما سبق من هذا الفصل، هو يمثّل «الحيز الأماميّ»، أو المباشر. ويوجد، في استنباطاتنا، حيز آخر أقلّ من الذي ذكرْنا مثولاً، وأضأل منه بروزاً، وهو مع ذلك كثيراً ما يميّز الشعريّات لدى تصوير حركة من الحركات، أو تجسيد مشهد من المشاهد، أو تمثّل شيء من الأشياء التي يكمن فيها الحيز دون أن يطفوَ على الواجهة الأماميّة بعنفوان وبروز، وهو ما نطلق عليه «الحيز الخلفيّ»، (أو «الحيز الضمنيّ»)، وقد أومأنا إليه منذ حين. ولْنضربْ لذلك مثلاً بقول الشاعر العربيّ القديم (وهو مجهول، وهو في الغالب من شياطين الأعراب):

أبَتِ الرّوادفُ والثّديُّ لقُمْصِها ... مَسَّ البطونِ وأن تَمَسَّ ظُهورَا

وإذا الرياحُ مع العشيِّ تناوَحتْ ... نبَّهْنَ حاسدةً وهِجْنَ غَيُورَا

إنّا إن اصطنعنا الإجراءاتِ التقليديّةَ لتحليل الحيز في النّصّ الشعريّ، لا يمكن أن تُعثِرَنا على شيء دالٍّ على هذا الحيز بصورة واضحة، في هذا النّص الذي لا نعرف له صاحباً، وقد استشهد به الزمخشري في تفسير الكشّاف، ولا نرتاب في أنّه لشاعر كبير حقّاً، وإن عَمّى على اسمه، وربما كان ذلك لبعض التدبير. فالحيز الماثِل للذهن والعين إمّا أن يكون بحراً طامِياً، وإمّا أن يكون نهراً جارياً، وإمّا أن يكون حقلاً مخضراً، أو صحراء شاسعة، أو غابة كثيفة، وهلمّ جرّاً...

في حين أن السمات اللفظية لهذين البيتين، وإن تفاوتت في تمثيل الحيز واحتوائه عبرها، فإنها، لدى نهاية الأمر، تُحيل عليه، وتعكس وجهاً من وجوهه، وتمثّل مظهراً من مظاهره.

وينهض الحيز الشعريّ في هذين البيتين على محورين اثنين مركزيّين:

الأوّل، ويقوم على تصوير جسم هذه المرأة إجمالاً وهي أصل هذا الحيز وموضوعه من وجهة؛

والآخَر، ينهض على تصوير فعْل الرياح المتناوِحة التي أسهمت في تشكيل جسم هذه المرأة، أي في تجسيد حيّزها المثير، من وجهة أخرى. فالرّوادف حيز جماليّ وُظّف تضخيمُه للإثارة، مثله مثل «الثّديّ» الذي هو حيز مُشْرف ناتئ حيّ قابل للاهتزاز، ويتفرّع في نفسه إلى حيزين متماثلين متقابلين مستديرَيْن مغروسين في صدر المرأة يشبهان حَبّ الرمّان. في حين أنّ وظيفة القُمص في أصل التدبير كانت من أجل سَتْرِ الرّوادفِ والثُّدِيّ حتّى لا تبدُوَ للنّاظرين بارزةً مجسَّدةً، ولكنْ عوضاً عن النهوض بسَتْرها، زادتْ في تعريَتها! ذلك بأنّ الحيزَ الْمَاوراءَ والْمَاأمامَ معاً، في جسم هذه المرأة، يأبَى أن تستره القمصان ولو سَبَغَتْ، ويَعْتاصُ أن تُخْفِيَه الأثواب ولو ذالَتْ وضَفَتْ. وقد أفلح الحيزُ الناتئ في جسم هذه المرأة: ورَاؤُهُ وأَمامُه معاً، في تعطيل وظيفة القمصان التي حين عجزت عن السَّتْر، وهي الوظيفة من علّة وجودها، أسهمتْ في الإظهار! فالقُمُصُ عوض أن تستر ظَهْرَ

هذه المرأة لم تستطع الوقوع عليه لحيلولة الأرداف دونها ودون ذلك. ولم يكن مصير هذه القُمص إلاّ ذلك حين لم تستطع ملامسة البطن لحيلولة الثديين الناهدين دون ذلك أيضاً: فعَري الظّهر والبطن، وكُسيَ الثديان الناهدان، والرادفتان البارزتان.

ثمّ جاء دور رياح العَشايا التي تناوحتْ، فصادفت الجسم المثير لهذه الفتاة، فزادت حيزها الحيّ تجسيداً وإظهاراً. غير أنّ الحيز هنا ضمنيّ، أو خلفيّ، لا يُذكر في نفسه، ولكنّه يذكر في مجرّد الوصف له. فلم يكن مصدرُ تنبيه الحاسدة التي أحرقها الحسد، إلاّ هذه الرياحَ حين صوّرتْ، بإثارةٍ وشبَق، جسمَ هذه المرأةِ في هيئة لباسها، فجسّدت منه ما كان خفيّاً، وأبرزت فيه ما لم يكن مَرئيّاً، فذكّرت الغريزةَ بما كان فيها منَسيّاً!... ولم يكن شأن الرجل الغيور إلاّ بعض ذلك. فلوْمّا تلك الرياحُ المتناوحة، لكان عسى أن لا يرتسم ذلك الجسم الغضّ المثير داخل القمص، فيرتسمَ فيه من المحاسن ما يرتسم، ويتشكّل فيه من المفاتن ما يتشكّل.

ونلاحظ أنّ الحيز هنا كلّه جماليّ، فحتى الرياحُ نفسُها حين تتقابل مُسفيَةً بين الفجاج مع برْد العشيّات، تنهض بوظيفة شبَقيّة من حيث رسْمُها الملامحَ الحيزيّةَ لمفاتن هذه المرأة التي يجعلها النّصّ تمثّلُ مثولاً مُثيراً في دقّة خصرها، وضخامة أردافها، وإشراف نهودها. ولا نحسب هذا الشاعر الخبيث كان يريد إلى امرأةٍ خَنْضَرِفٍ، ولا إلى امرأة جَحْمَرِشٍ، ولكنّه كان

يريد. إلى بعض ما صورناه منها في كمال الجسم، بحيث ضخُم منه ما كان ينبغي له أن يضخُم، ولطف منُه منه ما كان يقتضي منه أن يلطُف ويرقّ...

ومما يمكن استخلاصه من الحيز الخلفيّ في هذا النّص، تناوُح الرّياح وتقابُلها. فهذه الرياح لا تتناوح، كما يحقّق ذلك اللّغويّون، إلاّ في حال تقابُل جبلين اثنين فينشأ عن ذلك فجٌّ عميق سحيق، تتناوح من خلاله الرياحُ المُسْفيات. فإذا هي تتقابل كما تتقابل النّائحات في الجنائز بالبكاء. وإذن، فالرياح حين تتناوح ينشأ عنها أحياز يمكن أن نتمثّل، منها:

الحيز الأوّل، يَمثُلُ في أنّ الرياح لا يمكن أن تتناوحَ إلاّ إذا هُيِّئَ لها فِجاج تقع بين جبلين أو أكثر. غير أنّ حيز الجبلين أو الجبال لم يُذكَرْ تصريحاً، ومن ثَمّ لم يُذكرْ حيزُ الفجاج الفِساح التي تتموقع بينهما، واستُعيض عن ذكرهما بما يلازمهما وهو التناوُح في صوت محموم. ذلك بأنّ الرياح لا يمكن أن تتناوح في حيز مُغْلَق، ولكنّها تأتي ذلك حين تتوافر لها ظروف طبيعيّة من فراغ الحيز هي التي تكون علّةً في تناوُحها.

والحيز الثاني، يتجسّد في أنّ هذه المرأة الحاسدة (نبّهن حاسدة) يمكن تخيُّلها وهي قريبة في السنّ والجمال من هذه المرأة العجيبة التي وصفها هذان البيتان الشعريّان. وهذه المرأة الحاسدة هي حيز حيّ عاقل، ولكنّه شرّير، إذ يوشك أن يؤذي الحيز الحيّ الآخر الجميل.

والحيز الآخر، يتجلّى في أنّ هذا الرجل الغيور (ونفترض أن يكون بعلَ هذه السيّدة، أو أخاها)، أثار في نفسه الغيرةَ ما رسمته الرياحُ المتناوحةُ من جسم هذه المرأة العجيبة فأمست عارية في قُمُصها التي ارتدت لتسترَ بها، في أصل التدبير، مفاتنَ جسمها. فهذا الرجل الذي لا يبدو على المسرح هو حيز حيّ عاقل متحرّك. ولا يكون تحرّكُه إلاّ في حيز. ولم يكن هذا الحيز إلاّ فجاجاً سحيقة، أو قممَ جبالٍ شاهقة. وكأنّي بهذا الشاعر وهو يتمثّل حيزاً من الأحياز التي يمكن أن تُفرزها جبال شمال اليمن بالذّات. فقلّما يمثل هذا الحيز، كما ورد في النّصّ، إلاّ فيها، فالشاعر المجهول نفترض، إذن، أنّه يمنيّ الدّار، وشعرُه من قديم الأشعار.

وفي كلّ هذه الأطوار فإنّ هناك شعراً جديداً. (وقد يسمّيه أصحابه «الشعر الأجدّ») جميلاً، ويسعى إلى التجديد الفنّيّ الواعي، ولو جئنا نتوقّف لدى بعض نماذجه لنحلّل الحيز فيها لرأينا أنّها تختلف اختلافاً تامّاً عن تعامل الشعراء التقليديّين مع هذا الحيز. وتختلف، في الحقيقة، أحياز المرئيّات على القراطيس، أو في الكتب، أو على شاشات الحاسوب، في شكل الأسطار، وفي شكل ما وراءها من الفقرات، والمقطّعات. فشكل الحيز في «قصيدة النثر» يماثل شكل الحيز النثريّ في بعض مَظاهره، دون أن يكونهُ في كلّ الأحوال. في حين أنّ أشكال الأحياز الأخرى تختلف في تقطيعاتها وتقطُّعاتها، وأبعادها وابتعاداتها، فتشكّل مظهراً هندسيّاً مخصوصاً لا يكون بالضرورة، في القصيدة الأجدّ، حروفاً وألفاظاً، ولكن يمكن أن يكون خطوطاً أفقيّة تمتدّ على أسطار تحلّ محلّ اللّغة الشعريّة. وهنا تطفح ثورة في التعامل مع الحيز الشعريّ، فيُتَّخذُ له توزيعٌ هندسيّ جديد بحيث لا يغتدي لا على شكل القصيدة العموديّة التي يقوم توزيعها الهندسيّ على سطرٍ واحدٍ مقطوعٍ في وسطه ببياض، ولا على قصيدة التفعيلة الكلاسيكيّة كما يمثّلها السّيّاب مثلاً، بحيث غالباً ما تنهض في رباعيّات، أو خمسيات، أو مقطّعات، مقطّعات، بل إنّ التوزيع الهندسيّ للنّصّ الشعريّ في القصيدة الأجدّ يتّخذ لذلك طرائق

جديدة متنوّعة. كما يمكن ملاحظة ذلك في توزيع النص الشعريّ لدى الشاعر إبراهيم الجرادي، الذي نودّ أن نتخذ منه نموذجاً تطبيقياً في هذه المسألة، وخصوصاً في قصيدتيه: «متراس ثالث»[1] و «أخطأ الشاعر في التشكيل؟»[2]

إنّك وأنت تقرأ إبراهيم الجرادي الذي يجمع بين شكلي قصيدة: التفعيلة، وقصيدة النثر، وهو مجرّد مثل من شعراء الحداثة الشعريّة العربيّة. تلاحظ أنّه يوزّع نصّه الشعريّ على مستويات مختلفة، وأشكال متباينة من الأحياز. مثل أنّ هذا السطر الشعريّ، هنا، يجتزئ بلفظ واحد شعريّ، والذي يليه، هناك، يمتدّ إلى لفظين اثنين، والذي يأتي بعده يمتدّ إلى ثلاثة، وهلمّ جراً. بيد أنّ هذا الشأن الذي ذكرناه اغتدى مألوفاً في التوزيع المعماريّ للحيز الشعريّ على مساحات الصفحات لدى معظم شعراء الحداثة العرب. وإنّما الذي قد يتفرّد به إبراهيم الجرادي أنّه في أطوارٍ كثيرة يستعيض عن اللّفظ الشعريّ، أو حتّى عن الألفاظ الشعريّة، عبر السطر الشعريّ، المظنونِ، بحيز فارغ، أو بخطٍّ أفقيّ مستقيم، أو بمربّع، أو بمستطيل يملؤه لفظ واحد فقط، أو لفظان اثنان، أو ثلاثة ألفاظ...

بل ربما ألفيت السطر الواحدَ يشتمل على لفظٍ وعلى رقم معاً، أو على رقم أولاً، ثمّ على لفظ آخِراً... لقد اغتدى الرقم،

---

[1] ينظر إبراهيم الجرادي، عويل الحواسّ، ص 26- 29، وصفحات اخرى من ديوانه، منشورات الركائي، صنعاء، 1955.
[2] ينظر م س، ص 73 وما بعدها.

لدى إبراهيم الجرادي، ذا دلالة شعريّة، من وجهة، وذا وظيفة تعبيريّة من وجهة أخرى، كما يمثّل ذلك في بعض هذا النّصّ من قصيدته: «أخطأ الشاعر في التشكيل؟»:

وعشيّة الجنوح في مَلاعب الغبطة (1) تنحدر الانتهاكات

إلى العنق (2) لينفُذَ منها غُبار الوطن (3) صراخاً (4)

حمْي (5) وادّعات (6)

عليّ، إذن، أن أحتجّ (7) أو أعلن موتي وموتكم (8)

لا يكتمل جنوني إلاّ بكم (9) ولا يكتمل نشيجُكم إلاّ

بي (10)

واخرُجوا قبل أن تكسبكم الخوذات الدّافئة (11)

وتحيلكم للنعاس (12) [1]

وقد يكون من الواضح أنّ هذه الأرقام الذي أسهمتْ في تشكيل الحيز الشعريّ، في هذه القصيدة، تحمل دلالتين اثنتين: دلالة عبثيّة تمثُلُ في قلب الترتيب، وتأخير ما كان يجب أن يُقدَّمَ، وتقديم ما كان يجب أن يؤخَّرَ؛ فكأنّه ضرْبٌ من الدّسّ للقارئ، والتجانُف به نحو التنبّه، ودعوته إلى إعادة ترتيب أرقام النّصّ، لتتمّ له قراءته الصحيحة.

فهذه الأسطار التي تحمل أرقاماً ترتيبيّة لا يعني الترتيب فيها شيئاً ذا بال، بل هي دسّ واضح للقارئ ليتصرّف في ترتيبها بنفسه إن شاء؛ فقوله مثلا:

---

[1] م. س.، ص. 80.

لا يكتمل جنوني إلاّ بكم (9) ولا يكتمل نشيجُكم إلاّ

بي (10)

يمكن أن تُقرأ معكوسة ولا يحصل أيّ نشاز أو قلق في

معنى الكلام:

(9) لا يكتمل نشيجكم إلاّ بي (10) ولا يكتمل جنوني

إلاّ بكم؛

وقوله الآخر:

وعشيّة الجنوح في مَلاعب الغبطة (1) تتحدر الانتهاكات

إلى العنق (2)

يمكن أن تقرأ أيضاً معكوسةً:

(1) تتحدر الانتهاكات إلى العنق (2) عشيّة الجنوح في

مَلاعب الغبطة.

وأمّا إن تأمّلنا النصّ المُثْبَتَ كلّه، فيمكن أن نقدّمه على هذا النحو من الترتيب في أسطار متتالية، منفصلة، لا متّصلة، كما ورد في أصل النّصّ:

1. وعشيّة الجنوح في مَلاعبِ الغبطة؛

2. تتحدر الانتهاكاتُ إلى العنق؛

3. لينفذَ منها غُبارُ الوطن؛

4. صُراخاً؛

5. حُمّى؛

6. وادّعاءاتٍ...

7.' عليّ، إذن، أن أحتجَ...

12.' وتُحيلكم للنعاس.

والدّلالة الأخرى، قد تمثُل في المستوى الزمنيّ الذي يمكن أن يُستنبَطَ من هذه الأرقام التي توقّفتْ لدى رقم اثني عشر. واثنا عشرَ، يحيلُنا على عِدّة شهور السنة أساساً في معجم القيم الزمنيّة. فكأنّ هذه الهموم التي يَشي بها هذا النّصّ الشعريّ، والتي تكابد أهوالَها الشخصيّاتُ الشعريّة، تمتدّ على امتداد شهور السنة، وإذن، تمتدّ على امتداد مدى الدّهرِ الدَّهاريرِ...

ويمكن تمثُّلُ توزيع نصّ قصيدة «أخطأ الشاعر في التشكيل؟»، على القرطاس، بناءً على هندسة توزيع أسطارها، على النحو الآتي:

في حين نجد هذا التوزيع المعماريّ للنّصّ الشعريّ يختلف اختلافاً، على نحو ما، في أكبر قصيدة بهذا الديوان، وهي «متاريس مدُنِ الخبز اليابس» حيث تتّخذ لها جملة من الأشكال الهندسيّة لدى التوزيع السّطريّ للنّصّ، مثل:

- - -   - - - - - - - - - - - - - - - - -

- -   - - - - - - - - - - - - -

- - -

أو مثل:

- - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - -

- - -

أو مثل:

- - - - - -

- - - -

-

- - - - - - - - - - - - - -

- -

- - - - - - - - - - - - - -

- -

- - - - - - - - - - - - - -

- -

- - -

وذلك كلّه في المتراس الأوّل من القصيدة. وأمّا في المتراس الثاني فيتغيّر مستوى التوزيع حيث لا يتّخذ السيرة نفسَها في الأشكال التي اجتهدنا في اقتراحها لتمثيل معماريّة النّصّ للقارئ. ولكنْ يبدو أنّه لا يوجد جديد مثير، على مستوى توزيع النّص في هذا المتراس. وإنّما الثورة تقع في كيفيّة تقديم النّصّ على القرطاس لدى توزيع ألفاظه في المتراس الثالث من هذه القصيدة العجيبة، إذ يعمِد الشاعر إلى الاستظهار ببعض الأشكال الهندسية، وبعض الألفاظ من اللّغات الأوربية، والفارسيّة، والعِبريّة، وذلك بالحروف الأصليّة لهذه اللّغات.[1]

ونلفي الشاعر يُدسّ في المتراس الرابع من القصيدة، وذلك في إطار الرغبة إلى تنويع شكل الحيز الشعريّ، مجموعة من الصور الفوتوغرافيّة، بين الأبيات، والأبيات الأُخَر. وتمثّل هذه الصورُ شخصياتٍ سياسيّةً وتاريخيّة، عربيّة وأجنبيّة، كبيرة، أمثال جمال عبد الناصر، والملك فيصل، وياسر عرفات، وصورتين لابنتيْهِ، فيما يبدو، وصورة للاعبِ مصارعةٍ بدنية ضخمٍ كالجبل، يلاعب صبيّاً في زهاء الثالثة من عمره! ثمّ صورة لامرأة عارية جميلة، تبدو فتيّةً منعّمة، ناضرة الجسد، ناهدة الثديين، متناسقة الفخذين مع الساقين، وأَمامها صبيّ رضيع يبدو ناضراً منعّماً (لعل هذا المنظر المثير للمرأة أن يكون رمزاً للمرأة المنعّمة المُوسرة (الأوربية والأمريكيّة)، وتقابلها

---

[1] يراجع م. س.، ص. 28.

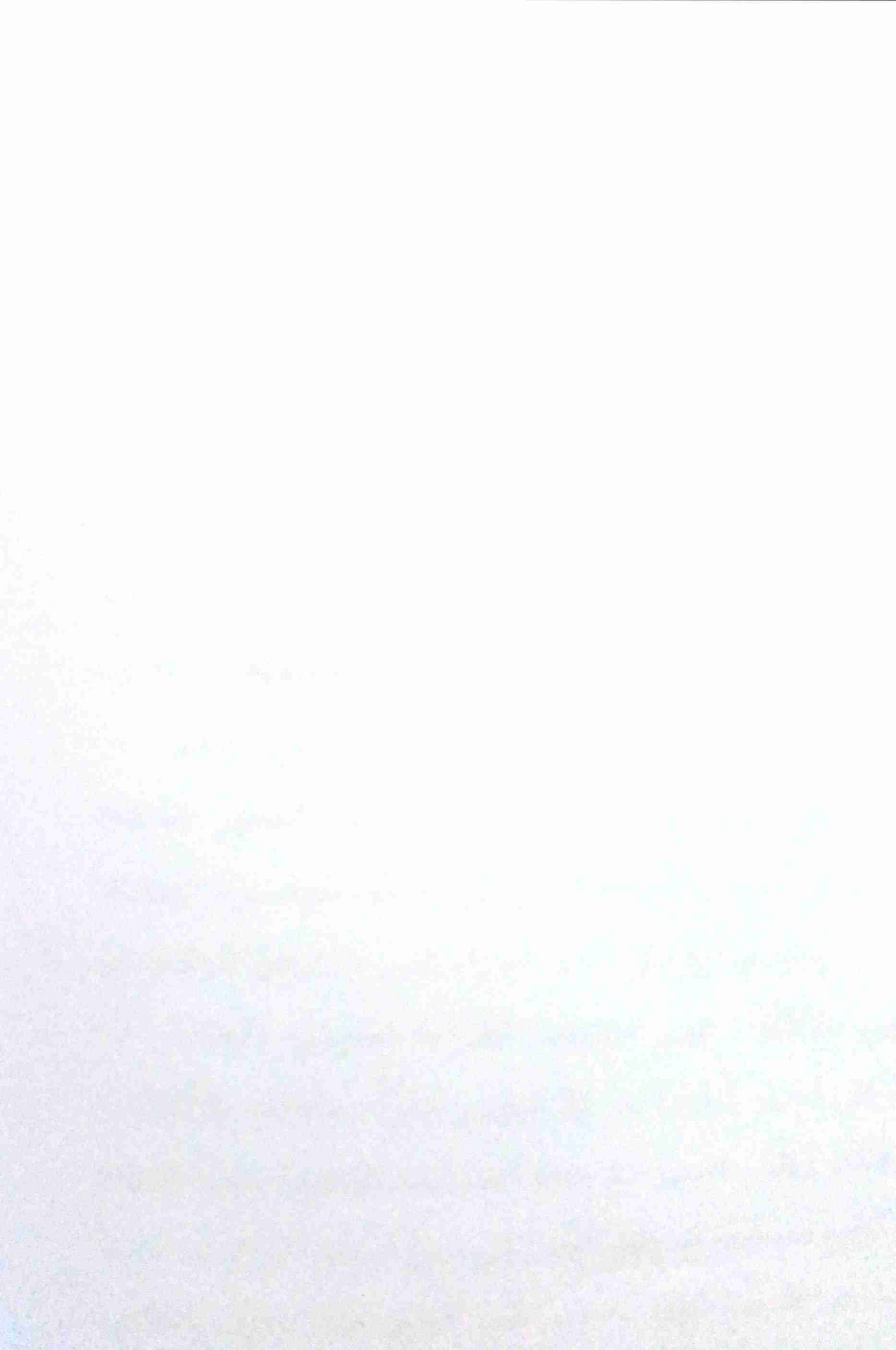
صورةُ امرأةٍ أخرى (كأنّها إفريقيّة) فارعة الطّول، هزيلة الجسم، حافية القدمين، ترتدي أسمالاً سوداء تغطّي بعض جسمها دون بعضه الآخر، لطولها وقصَر الثوب البالي الذي ألقتْه عليها، وهي تقود طفلين اثنين هزيلين كالقصبة اليابسة! ويشي حيز الصورة التي تمثّل بطن هذه المرأة المنتفخ، بأنها ستضع طفلاً آخر قريباً، وأَمامها مجموعةُ أطفالٍ آخرين، أحدهم يحتمل طفلاً آخرَ مثلَه، وكأنّه جثّة هامدة.

إنّ هذين الحيزين المتناقضين المتباعدين: حيز المرأة الناعمة المنعّمة مع صبيّها النّاضر، وحيز المرأة الفقيرة الهزيلة الجائعة مع صبيانها الهُزّل الدَّرْدَقِ، المكابدين من سوء التغذية: كأنهما تعبير عمّا يحكم هذا العالم الذي نعيش فيه من تناقض وتفاوت في الطّبَقيّة: عالَم يكابد الكِظّة، وعالَم آخر يعاني الطّوَى.

إنّ تنويع حيز هذه القصيدة بوضع هذه الصورِ المختلفةِ الدلالاتِ والمضامين والأشكال، والتي بعضُها سياسيّ، وبعضها اجتماعيّ، وبعضها جنسيّ، بين أجزاء نصّ «المتراس الرابع» قد لا تنتهي دلالاتُها؛ فهي مفتوحة القراءة الحيزيّةِ المحتمِلةِ لأنْ تُفضيَ إلى أحياز أُخَرَ أشدَّ في البؤس ضَرّاً، وأفظع في الشقاء إمْراً! فلقد وُظّف الحيز في هذه القصيدة توظيفاً مثيراً فجاوز مجرّد تنويع معماريّة أسطار النّصّ إلى دسّ أحياز أُخَرَ تعبّر تعبيراً مباشراً عن فلسفة الشاعر. فلم يعد الحيز هنا مجرّدَ شكلٍ، ولكنّه اغتدى مضموناً أيضاً...

الفصل السادس

جماليّة الإيقاع وأثرُها في تذوّق الشعر



ربما يكون من الفضول العلميّ المشروع أن يتساءل متسائلٌ عن: لما ذا نَعقِد هذا الفصل، لمسألة الذوق والتّذوّق، ضمن قضايا الشعريّات؟ وهل المسألة الذوقيّة ترقى إلى مستوى المَفْهَمَة النظريّة المؤسِّسة للشعريّات وقضاياها الكثيرة العويصة حقّاً؟ وهل لم يكن الذوق، في حقيقة مفهومه، إلاّ انطباعاً عابراً، وتمثّلاً شخصيّاً عارضاً، لا يقوم عليه حُكمٌ، ولا يستند إليه رأيٌ؟ وعلى أنّ التسليم ببعض هذا يمكن أن ينصرفَ إلى الخوض في مسألة الذّوق الفنّيّ وهي عامّة في جميع الفنون والآداب، في العهود القديمة على الأقلّ، فما بالُ «التّذوّق» الذي نتحدّث عنه هنا؟ لكن أليس من حقّنا أن نجيب بمساءلتين أُخريَيْنِ، فنقولَ: وهل لم يكن التذوّق، في حقيقة أمره، إلاّ سلوكاً تفصيليّاً لمعنى الذوق؟ ثمّ أليس الذوقُ هو مجرّدَ معنىً منعزلٍ - إذا لم يتمّ له معنى التذوّق الذي يبعث فيه حدَثيّةَ التوهّج والفعل والحياة؟

والحقّ أنّه بالإضافة إلى أنّ مسألة تذوّق الشعر، ومحاولة المُساءلة من حولها، والبحث في مكوّناتها وعناصرها، هي من أحدث القضايا التي تُطرح ضمن قضايا الشعريّات، فإنّها ظلّت لقرون متطاولة هي المبدأَ العامّ الذي تنهض عليه نظريّة التلقّي، أو التلقّي من حيث هو فقط. فليست نظريّةُ التلقّي التي استُحدثت في الجهاز المفاهيميّ للنّقد الغربيّ المعاصر إلاّ تكريساً مُعَمّىً لمسألة التّذوّق؛ وإلاّ فكيف نصطنع هذا الجهاز

الجماليّ الخاصّ: للنهوض بمحاولة الحكم إمّا بجماليّة الشعر، وإمّا بعدم جماليّته؟ وعلى أنّ المنظّرين الغربيّين أنفسَهم، ومنهم رومان ياكبسون، لم يستطيعوا البتّ، ببرهَنةٍ واستدلال، في مسألة إبعاد الأدب من مستوى الانطباع، أو الذوق والتذوّق، إلى العلميّة الصارمة، فظلّت المسألة مربوطة في ذيل السّمكة، كما يقول الفرنسيّون، أي كما كانت، منذ كانتْ. فالمتذوّق العربيّ كان يحكم بجماليّة بيت من الأبيات، أو بجودة قصيدة من القصائد، دون أن يستطيع البرهنة بَرْهَنَةً دامغة على سداد حكمه، واستقامة رأيه. ولكنّه كان يُحسّ إحساساً عارما، انطلاقاً من مرجعيّةٍ شعريّة مستقرّة في وهمه، أي انطلاقاً من ثقافة شعريّة كان تلقّاها من خلال التعامل الجاري بين متلقّي الشعر في مجتمع بدويّ في أغلب مظاهره، أنّ ذوقَه سليم، وأنّ ما يحكم له، أو عليه أيضاً، من جماليّة الشعر، أو عدم جماليّته، هو الذي يكون أقرب إلى الاستقامة والقَبول في واقع الحال...

ولَمّا جاء رومان ياكبسون ينظّر لقضايا الشعريّات لاحظ أنّ النّصّ الأدبيّ يختلف عن غيره من النّصوص بمقدار ما يشتمل عليه، أو ما لا يشتمل عليه، من أدبيّة (Littérarité). وهذه الأدبيّة التي يتحدّث عنها ياكبسون ربما أشبهت الفكرةَ التي كان قدماء النُّقاد العرب يطلقون عليها «حُسْن الدِّيباجة»، [1] أو

---

[1] أبو الحسن ابن طَباطبا، عيار الشعر، ص.24، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر الخانجي، القاهرة، (د. ت) (وكتبت مقدمة المحقق في سنة 1985)وتفصيل العبارة: «والشعر هو ما إن عرِيَ من معنىً بديعٍ، لم يعرَ من حُسْن الديباجة». (وابو"

أو «الماء والرّونق».[1] وقد وُصف شعر النّابغة الذبيانيّ بأنه «كان أحسنهم ديباجةً، وأكثرهم رونقَ ماءٍ».[2] ويصف المرزوقي الشّعر العربيّ العبقريّ، في مقدّمة شرح حماسة أبي تمامّام، بأنّ «في حواشيه رَوْنَقَ الصفاء: لفظاً وتركيباً».[3]

والذي يعود إلى مقدّمة ابن طباطبا لكتابه «عيار الشعر»، قد يقتنع بما ندّعي.

غير أنّ مفهوم الأدبيّة الذي نراه إلاّ «الديباجة» العربيّة، يظلّ غامضاً عبر العصور؛ فما معنى هذه «الدّيباجة» في تمثّل قدماء النّقّاد العرب؟ أكانت تمثّلُ في مجرّد انتقاء الألفاظ الأنيقة الرّشيقة في نسج الشعر، أم كانت شيئاً أعمق قراراً وأبعدَ غوراً؟ فلعلّ الشأن لم يكنْ ينصرف إلاّ إلى الاحتمال الأوّل. ولعلّ ذلك يفسّره قولُ نقّادهم: «يموج في حواشيه [الشعر] رونقُ الصّفاء لفظاً وتركيبياً».[4] فهذا «الرَّوْنق» الذي ردّده ابن سلاّم، وابن قتيبة، والمرزوقي: ألاّ يكون القصدُ منه هو هذه «الأدبيّةَ» الياكبسونيّة الغامضة؟ ومع إقرارنا بأنّ أدبيّة ياكبسون ليست

=الحسن هذا هو غير أبي القاسم أحمد بن محمّد بن طباطبا الشهير) وقد قال عنه ابن خلكان: «ولا أدري من هذا أبو الحسن»؟ (وفيات الأعيان، وأنباء الزمان، 1. 130، تحقيق إحسان عباس. وقد ذكر عبارة أبي الحسن المرزوقي معزوّة إليه في مقدّمة شرح حماسة أبي تمام بتحقيق عبد السلام هارون وأحمد أمين، 1. 7.

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1. 14، دار الثقافة، بيروت، 1964. وقد استعمل ابن قتيبة هذا المصطلح تعليقاً على بيتٍ للبيد، فقال: «وإن كان جيّدَ المعنى والسَّبْكِ فإنّه قليل الماء والرونق». (م. س.).

[2] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 1. 56، تحقيق محمود شاكر، 1974.

[3] المرزوقي، مم.س.، 1. 6.

[4] م.س.

هي أدبيّة ابن سلاّم وابن قتيبة، ولا أدبيّة ابن طباطبا ولا المرزوقيّ، إلاّ أنّه كان لهؤلاء، حتماً «أدبيّتهم»، وهي الرونق والديباجة وكثرة الماءُ وما في حكم هذه المعاني. وإذن فالفكرة مطروقة في النقد العربيّ، ومورِستْ في فهْم الشعريّات منذ القرون الأولى... غير أنّ أدبيّة العرب هذه ظلّت غامضة بمقدار ما ظلّت أدبيّة ياكبسون أغمض منها. فكُلاًّ يُقرُّ بوجود أدبيّة في النّصّ الأدبيّ، وهي الأَوْلى بالعناية، والأحرى بالتّحليل، ولكن ما هي؟ وكيف نهتدي السبيلَ إليها فنعثرَ عليها؟ وما الغاية الفنّيّةُ من وراء الْتِماسها؟ أهي مجرّد التّشبّعِ بالجمال الفنّيّ الناشئِ عن وجود ألفاظٍ ذاتِ رونقٍ وماء، وطِلاوةٍ[1] وديباجة؟ أم نَنشُد هذه الأدبيّة (أو «الشّعريّة») لغايات أخرى؟ لكن ما هذه الغاياتُ الأخريات؟

إنّ كلّ هذه الأسئلة التي نثيرها في مطلع هذا الفصل تظلّ دون جواب. فلعلّ اللّه أن يقيّض لها مَن هو أعلم منّا بالنظريّات، وأعمق منّا إلْماماً بأصول المعرفة، ممّن يستطيع الإجابةَ عنها...

وإذن، فرومان ياكبسون إنّما يتحدّث عن مفهوم جماليّ يحتويه النّصّ الشعريّ فيميّزه عن سَوائه تمييزاً... أي إنّ الكتابة

---

[1] الطّلاوة مثلّثة الطاء، هي الحُسن والبهجة والقَبول والسِّحر، الفيروزابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، (الطلاوة)، دار العلم للملايين، بيروت، (د. ت). وقد وصف الوليد بن المغيرة القرآن الكريم حين سمع النبيّ صلى الله عليه وسلم يتلو قوله تعالى: (إنّ الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذي القربى)، (سورة النحل، الآية 90) فقال: «والله إنّ له لحلاوة، وإنّ عليه لطلاوة، وإنّ أصله لمُورق، وإنّ أعلاه لمثمر، وما هو بقول بشر»، القرطبيّ، تفسير القرآن، 10. 165، دار الكتب العلميّة، بيروت.

الإبداعيّة إمّا أن تكون أدباً رفيعاً، وإمّا أن تكون أدباً رديئاً، وإمّا أن تكون بين ذلك مستوىً (وإن ظلّ هذا المستوى الثالث غائباً من نظريّة ياكبسون، ولكنّه ينشأ عن المستويين الاثنين اللّذين ذكرهما بحكم الضرورة: لأنّ كلّ عمل إبداعيّ لا بدّ له من أن يضطرب في أحدِ المستويات الثلاثة: فإمّا أن يكون رفيعاً رائعاً، وإمّا أن يكون مقبولاً على هون ما، وإمّا أن يكون رديئاً سخيفاً). غير أنّ ياكبسون لم يستطع تحديد ملامح هذه الأدبيّة ولا أسُسها من الوجهة النظريّة على الأقلّ (ولم يكن الشيخ يميز بين الأدبية (Littérarité, literariness) والشعريّة (Poéticité)، (وهما مفهومان متقاربان في المعنى، إن لم يكونا ذوَيْ معنىً واحدٍ)، [1] فظلّت نظريّته، في رأينا، غيرَ ذاتِ شأنٍ كبير.

وإذن، فشعريّة رومان ياكبسون (Roman Jakobson, 1896-1982)، أو «أدبيّته»، «ليستْ واضحة المعالم»، ولا هي قاعدة وقعَ عليها الاتّفاق بين النقّاد، في القديم والحديث: فهي تظلّ خاضعة لأصول الذوق العامّ، ولذوق الناقد نفسِه قبل ذلك، ولمقدار ذكائه، ومقدار تجربته في التعامل مع النصّ الأدبيّ المطروح للحكم أو التحليل، ابتغاءَ إدراكِ، أو تذوّق، عناصر هذه الشعريّة التي تكمُن غالباً في جماليّة النسج اللّغويّ، وفي

---

[1] ينظر ما كتبناه عن الفروق بين الشعريّة والشعريّات، في الفصل الذي خصصناه للمفهَمَة في هذا الكتاب.

براعة اصطناع هذا النّسج والابتعاد به ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى مقدار البراعة في التصوير... وعلى الرغم من أنّ ما قرّرْناه ينتمي إلى أصول المدرسة النقديّة التقليديّة، إلاّ أنّا لا نستنكف أن يكون ذلك، هنا، هو الذي يكون؛ لأنّ النقد الجديد الذي ينطلق في هذه المسألة من مقولة ياكبسون،[1] يتحدّث عن هذه «الأدبيّة» التي لا نرى أنّها كانت في ذهنه مختلفة عن مفهوم «الشعريّة» (Poéticité) أو حتّى عن مفهوم «La poétique» أيضاً، ثمّ لا يُكلّف نفسَه تحديدَ عناصرها، ولا ذِكْرَ مكوّناتِها. من أجل ذلك تظلّ المشكلة قائمة، ولا حلّ لها في الزمن الراهن»[2]...

◇◇◇◇◇◇◇

ذلك، وإنّ الأصل في التّذوّق، من الوِجهة اللّغويّة، وهي الدلالة التي تتأسّس عليها الوجهة المعرفيّة، أن يتناول الشخص شيئاً من الطّعام أو الشراب، تناوُلاً غير كاملٍ ليختبر طيبَه من

---

[1] يترجمها إلى الفرنسيّة كورتيس وقريماس بما يعادل ما يأتي في العربيّة: «إنّ موضوع العلم الأدبيّ ليس الأدب، ولكن الأدبيّة»، والنّصّ بالفرنسيّة: «L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la littérarité».

ينظر قريماس وكورتيس في كتابهما:

«Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Littérarité».

[2] يراجع الفصل الأوّل من هذا الكتاب.

غير طيبه، ويكون باللّسان، كما يذهب إلى ذلك القرطبي حين يقول: «وحقيقة الذوق إنما هي في حاسّة اللسان».[1]

ولذلك فإنّ الطّاهِيَ حين يطهو، يتذوّق، في الغالب، الطّعام قبل أن يقدّمه إلى الطّاعمين ليختبرَ مقدار نُضْجه وإِناه، وليتوخّى مقدارَ استواءِ عناصر تركيبه واتّحادها في تكوين النّكْهة، واكتمال اللّذّة، بعد أن يكون قد بَزَرَ قِدْره بالأَبزار، وتَوْبَلَها بالتّوابل، وطيّبها بالبُقول، وأَدَمَها باللُّحوم.

ثمّ استحال الذّوق، في اللّغة العربيّة القديمة، من باب التوسّع والتمثيل، إلى معنى الاختبار والابتلاء، وفي بعض هذا السياق ورد معنى قوله تعالى: (فأذاقها[2] اللّهُ لباسَ الجوعِ والخوفِ بما كانوا يَصنَعون)؛[3] وقولِه: (ذُقْ! إنّكَ أنتَ العزيزُ الكريمُ).[4] فالذوق في هاتين الآيتين استُعيرَ من التّطعّم والتحسّس باللّسان، لينقلبَ ذلك إلى الجسم والعقل والمكانة والحالة.

وأصل معنى التذوّق في العربيّة هو أن يقع احتساءُ الشيء، أو طَعْمُه، شيئاً بعد شيء،[5] مَثَلُه مثلُ معنى التّعرُّف الذي يقع بواسطته فِعْل التوسّم شيئاً بعد شيء، إلى أن يتمّ التّوَكُّد مِمّن

---

[1] القرطبي، تفسير القرآن، 6. 301. نشر دار الكتب العلميّة، بيروت.

[2] يعود الضمير على قرية ابتليت بعذاب الله، والقرية هي مكة، فيما يزعم أغلب المفسرين...

[3] سورة النحل، الآية 112.

[4] سورة الدخان، الآية 9.

[5] ينظر ابن منظور، لسان العرب، ذوق.

يُبتغى تعرّفُهُ تدقيقاً. ذلك كلّه، والتّذوّقُ منصرفٌ إلى المعاني المحسوسة. أمّا في المعاني المجرّدة فهو امتداد له بحيث إنّ الذي يتذوّق بيتاً، أو قصيدةً من الشعر، كأنّه وهو لا يزال يخالج النّصّ المعروض للتلقّي ويوالجه ويقاربه، إلى أن يُحسَّ حصولَ لذّة تنبعث في كيانه، ومتعة في روحه. ومِن فعْل تلقّي ذلك النّصّ وفهْمه، ومن شدّة تأثيره فيه، فلكأنّه يتذوّق شيئاً عذْباً لذيذاً محسوساً.

وكان الشريف الجرجاني يعرّف الذوق على أنّه «قوة منبثّة من العصب المفروش على جرم اللسان تدرك بها الطُّعوم بمخالطة الرطوبة اللعابية في الضَّمّ بالمطعوم ووصولها إلى العصب.

والذوق في معرفة الله: عبارة عن نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، يفرقون به بين الحق والباطل من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أو غيره».[1]

وقد اصطنع المتصوّفة هذا المفهوم في مقاماتهم، وهو لدى «أهل الذوق» من بينهم «من يكون حُكْمُ تجلياته نازلاً من مقام روحه وقلبه إلى مقام نفسه وقواه، كأنه يجد ذلك حسّاً، ويدركه ذوقاً».[2]

---

[1] الشريف الجرجاني، التعريفات، ص. 81. هذا، وقد أخذ يوسف خياط في المجلّد الذي جعله ملحقاً للسان العرب بعض هذا التعريف فعاث فيه بالاختصار إلى درجة تذكير الفعل للمؤنّث، دون أن يحيل على الشريف الجرجاني. ونصّ خياط: «قوة مرتّبة في العصب المفروش على جرم اللسان يدرك الطّعوم المتحلّلة من الأجرام المماسة له المخالطة للرطوبة اللعابيّة التي فيه، فتستحيل إليه»، يوسف خياط، معجم المصطلحات العلميّة والفنية، ذوق.

[2] م. س.، ص. 27.

لكنّا كِدنا نبتعد عن مفهوم «التذوّق» الذي جاء من الاستعمالات الغربيّة المعاصرة التي تنحو بمعنى هذا المفهوم نحو المجاز كما في الفرنسيّة حين يقولون: «ذقْ مسرّاتِ القراءة، وسكون المكان».[1] وحين يقولون أيضاً: «إنّي لأتذوّق، لأوّل مرّة، سعادة الوحدة التي لا أستطيع التعبير عنها».[2] والحق أنّ الغربيّين، ومنهم الفرنسيّون، يُولُون عناية شديدة لمعنى الذوق والتذوّق، فيُسْهبون في تفصيل المعاني المستعملة منهما، ومن ذلك قولهم في تعريف الذوق على أنّه «ملَكة إحساس بواسطتها يقع تمييز جماليّاتِ إبداع فنّيّ ما، أو نِتاج القريحة، وقُبْحِهما».[3]

ويعرض الفيلسوف الفرنسيّ أندري لالاند (André Lalande, 1867-1963) لتعريف الذوق بمعناه الجمالي، انطلاقاً من الرؤية الفلسفيّة لهذا المفهوم، ، (لا بمعناه المادّيّ المنصرف إلى الأشْربة والأطعمة لمعرفة حلوها من مُرّها، ومالِحها من حامضها)، فيقول إنّ الذّوق هو: «ملَكة الحكم بواسطة البداهة اليقينيّة للقيم الجماليّة...».[4]

في حين أنّا لا نكاد نجد المعاجم العربيّة تتوقّف لدى هذا المعنى المستعمَل في العربيّة منذ أزمنة سحيقة، ومنها «المعجم

---

[1] Le petit Robert, Goûter.
[2] Benjamin Constant (1767-1830), in Le Grand Robert, Goûter.
[3] Ibid., Goût.
[4] A. Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Goût, P U F, Paris, 1980.

الوسيط» الذي لخّص تلخيصاً يكاد يكون فجّاً لِما جاء في المعاجم العربيّة القديمة دون أن يعمِد إلى ذكر المعاني الحضاريّة والمفهوميّة الجديدة للألفاظ المعجميّة، لتطوير المُعْجَمَة العربيّة وتوْسعة مداخلها، فكان نصيبُ هذا المعنى في مجازه هو نصيبَ المعاني والمفاهيم الأُخَرِ الجديدة من الإهمال، في معظم الأطوار...

وقد رأينا لويس معلوف يذكر الذوق بالمعنى الأدبيّ فيقول على استحياء، حين يجعل معناه معادلاً للطبع فيقول: «يقال: «هو حسن الذوق للشعر»، أي مطبوع عليه».[1] وحتّى جعْل «الذوق» طبْعاً ليس مسلّماً ولا موفّقاً؛ ذلك بأنّ الذوق، في دأب العادة، ينصرف إلى التلقّي أكثر مما ينصرف إلى الإرسال. فالشاعر المطبوع ليس هو الذي يقال عنه: له ذوقٌ في تذوّق الشعر، ولكن يقال ذلك عن الذي يتلقّى شعره. فبمقدار ما يكون عليه المتلقّي من حُسن التذوّق في تلقّي الشعر، يُحكم له أو عليه: إمّا بحسن طبعه، وبُعْد تكلّفه؛ وإمّا بانحطاط ذوقه، وفساد تلقّيه. فكأنّ الذوق من قَبيل التّلقّي، لا من قبيل الإرسال.

وعلى أنّ الذّوق ظلّ معمولاً به في الخفاء في تلقّي الشعر العربيّ منذ القرون الأولى، فهو كالظّلّ للأحياز، والعطر للأزهار، والنّكهة للأملاح؛ لكنّه ظلّ يَنشُد شرعيّته على أنّه مفهوم نقديّ فلا يظفَر بها لدى النّقّاد والمنظّرين قديماً وحديثاً. فالذوق مفهوم منكود الحظّ لدى النّقّاد يصطنعونه في الظّل

---

[1] لويس معلوف، المنجد، ذاق.

والسرّ، ولا يُقرّونه في العلانية. غير أنّ النّاس ظلّوا يتحدّثون عن جماليّة الذوق، وعن الذوق العامّ، ولاسيّما في العهد الكلاسيكيّ، بما هو وسيلة حضاريّة لتذوّق الأشياءِ ماديِّها ومجرَّدِها معاً، دون الذّهاب، أثناء ذلك، إلى حدِّ إقرارِ النّقّاد بهذا المعنى على أنّه ممّا يرقَى إلى مستوى المفهوم الذي يمكن أن يقارَبَ به النصُّ الأدبيّ حين يُقرأُ، أو حتّى حين يُكتبُ.

هذا كلّه والشّأنُ ينصرف إلى مفهوم «الذوق»، أمّا مفهوم «التذوّق»، وهو الذي يعنينا أساساً، هنا والآن، فقد أهمله كلّ من الخوارزمي في «مفاتيح العلوم»، والجرجاني في «التعريفات»، مما يدل على أنّه لم يكن متداوَلاً في الثقافة العربيّة الإسلاميّة المكتوبة، بضروبها المختلفة. كما أهملتْه عامّة المعاجم العربيّة، نتيجة لذلك، فلم يَرد ذِكْره فيها بالمفهوم النقديّ، على نقيض المعاجم الغربيّة التي أومأت إلى بعض ذلك، كما ذكَرْنا بعض هذا من قبل، على الرغم من شيوع معنى هذا اللّفظ منذ القِدم في الثقافة العامّة.

ذلك، وإنّ لكلّ فنٍّ من الفنون الجميلة، ومن بينها الشعرُ، ثقافةً تحكُمُه، وأصولاً فنّيّة يَتِمّ من خلالها التعاملُ بها معه، والدُّخولُ منها إليه، والتلطّف في مقاربته الْتماساً لفهمه، وطلباً للكشف عن قيمته. فالذي يتأمّل لوحةً شعريّة بديعة، معروضة في مَعرِضٍ، أو مغروسةً في جدار، إذا لم يكن له ثقافةٌ فنّيّة في تذوُّق الرسْم الجميل، وإذا لم تكن له قابليّة جماليّة في كيفيّة

الاستمتاع بتشرّب الألوان وامتزاجها، واتّحاد الأصباغ وانسجامها، فإنّه قد يتأمّلها طويلاً أو قصيراً، ثمّ لا يكاد يُدرك من توظيف ألوانها، ولا من رسْم أبعادها، ولا من تشكيل مَشاهِدها، ولا من تدقيق ملامِحها، شيئاً ذا بالٍ. فالجمال من حيث هو، يفتقر إلى مَن يكون له اقتدارٌ على تذوّقه، واستعدادٌ فطريّ، أو مكتسَب، للاستمتاع به؛ وإلاّ فلا غَناءَ يُشْتارُ من وراء وجود هذا الجمال. ولا يُكتسبُ هذا الاقتدارُ، ولا تتمثّل هذه المَلَكة بلغة ابن خلدون، إلاّ بتربية ذوقيّة طويلة تنطلق من مرحلة التعليم الأوّليّ، وتنتهي بإدمان الممارسة الفنّيّة إرسالاً واستقبالاً جميعاً.

ولا يقال إلاّ نحوُ ذلك فيمَن يستمِع إلى الموسيقى الكلاسيكيّة، ومن ضمنها السمفونياتُ الكبيرة التي أبدعها أكابر الموسيقيّين العالميّين، فإنّه لا يستعذب أنغامها، ولا يتذوّق إيقاعها، ولا يطرَبُ لألحانها وبديع أصواتها، إذا كان ألِفَ الاجتزاءَ بسماع الموسيقى المحلّيّة البسيطة، أو الموسيقى الشعبيّة البدائيّة الخاصّة بالمنطقة التي يقطنها؛ ولم يحاول قطّ، أثناء ذلك، توسعةَ ذوقِه، ولا صقلَه بحَمْلِهِ على تذوّق أضرُبٍ أخرى من الموسيقى العالميّة الراقية.

وكذلك شأن الشعر.

فالشعر فنّ جميل، وحين نقول: «فنّ جميل»، فإنّما نتحدّث عن عنصرين اثنين مرتبطين ببعضِهما بعضٍ ارتباطاً عضويّاً،

وهما الفنّ والجمال. فبالإضافة إلى فنّيّة الشعر في تعامله مع اللّغة بجعْلِ ألفاظِها من حيث هي أصوات توشك أن تكون بمثابة أنغام الموسيقَى، ولكنْ على نحو آخرَ مخصوص؛ فهو، نتيجة لذلك، يتّسم بخاصيّة الجمال البديع، والبهاء الرفيع. فهو أحدُ أجملِ الفنون التعبيريّة على الإطلاق. وإذن، فالشعر من هذه الوجهة يحتاج إلى ثقافة فنّيّة ولغويّة وبلاغيّة وسيمَائيّة ودلاليّة لكي يقعَ تذوُّقُه. فكما أنْ ليس بمقدور أيّ شخصٍ عاديّ أن يكون شاعراً كبيراً، فكذلك لا يكون بمقدور أيّ شخصٍ عاديّ أن يمتلك ملَكة التّذوّق التي تتيح له الالْتذاذَ بجمال الكلمة، وبهاء الصورة، وسِحْر الإيقاع، معاً. ولذلك، فليس أيُّ واحدٍ يستطيع تذوّقَ الشعر من حيث هو، ولا التّدرّجَ، أثناء ذلك، إلى التمييز بين مستوياته الفنّيّة المختلفة. ذلك بأنّ مجرّد ذِكْرِ أيّ فنّ من الفنون، أو كتابةٍ من الكتابات، يحمل على تصوّر مستويات فنّيّة لهما. وقديماً كان ابن سلاّم الجمحيّ، والشعرُ العربيّ لا يبرح في فجر تاريخه، لحِنَ في كتابه «طبقات فحول الشعراء»، إلى أنّ النّصّ الشعريّ هو مستوياتٌ مختلفة، ودرجات متباينة، كما أنّ الشعراء، ونتيجة لذلك، هم طبقاتٌ مختلفون أيضاً. وإذا كنّا لا نتّفق مع ابن سلاّم في منهج تصنيفه لمنازل الشعراء، لاعتقادنا أنّ ذلك الصنيع كان مفتقراً إلى الصرامة الموضوعيّة، والدّقّة المنهجيّة، فإنّ الفكرة التي أقام عليها تأسيساته، مع

ذلك، في حدّ ذاتها تظلّ صحيحة، والمبدأ في نفسه يبقى سليماً، إذا وضعنا كلّ ذلك في السياق التاريخيّ المبكّر.

ولعلّ من أجل ذلك وقع النّبَهُ إلى هذه المسألة اللّطيفة فكان المعلّمون الأقدمون لا يزالون يُلْزِمون المتعلّمين بحفْظ نصوص شعريّة مُتَّفَقٍ على جَودتها، بل ربما على رَوعتها ورِفعتها؛ وذلك لاعتقادهم أنّ حِفْظها، كما قرّر ذلك ابن خلدون في مقدّمته منذ أكثر من ستّة قرون، وقبله أبو الحسن محمد بن طَباطَبا العلويّ في كتابه «عيار الشعر»، يُفضي إلى صقْل المَلَكة الذّوقيّة لدى مَن يحفظ مثلَ تلك النصوصِ حين يَهُمُّ بأن يكتب قصيدة، أو يُزْمِعُ على تدبيج رسالة، أو يُدْفَعُ إلى ارتجال خطبة في إحدى المقامات؛ إذ تكون قريحته، في هذه الحال، مشتملةً على مقادِيرَ من الْمَناوِل النُّصوصيّة، المتلاشيةِ في وهمه، يستطيع من خلالها - وهي تمثُلُ له دون ابتغائها ولا طلبها- أن يَنسِجَ عليها في التعبير الفنّيّ عن أفكاره وعواطفه بواسطة ألفاظ اللّغة، نسجاً. والحقّ أنّ القراءة التي هي وسيلة التذوّق الفنّيّ، والقيام بالكتابة في هذا الأمر، هما سَواءٌ. ذلك بأنّ الذي يقرأ نصّاً شعريّاً إذا لم يكن في مجاهل ذاكرته، وزوايا قريحته، جملةٌ من النّصوص الشعريّة الرّفيعة القديمة والحديثة معاً، والتي تمثّل في وهمه مرجعيّةً يقيس عليها العمل الشعريّ الرّفيع، فإنّه لا يستطيع أن يتذوّق الشعر الرّفيع أبداً.

ولو افترضنا أن أستاذاً من الأساتيذ يتكلّف توجيه طلاّبه إلى أنّ هذا النّصّ الشعريّ جيّد، وأنّ ذاك الآخر رديء، مرّاتٍ متوالية، فإنّه لا يستطيع أن يرسّخ في أذهانهم ملَكة التّذوّق الحقيقيّ للشعر الجميل إلاّ من خلال حَمْلهم على حفْظ مجموعة من نصوصه تكون في أذهانهم بمثابة المرجعيّة التي يرجعون إليها لدى قراءاتهم نصّاً شعريّاً ما. ولا عليهم، أثناء ذلك، أن يُنْسَوْا تلك النصوصَ فلا يَعلَقُوها. بل ربما قد يكون ذلك، كما لاحظ النّقّاد والأدباء العرب الأقدمون (ومنهم خالد القسري، وابن طباطبا، وابن خلدون) بعد تجربة ومِراس، أمثلَ لهم وأجدى.

وقد يلاحظ الملاحظ أنّا تجانَفْنا هنا إلى الحديث عن التناصّ من حيث لم نكن نشاء، وإن هو إلاّ ذاك. فالأقدمون الذين كانوا يتحدّثون عن جودة الكتابة وأنّها من جودة المحفوظ، وأنّ من الأمثل لحافظ النصوص أن ينساها حتّى تنثال عليه لدى الحاجة إليها حين يكتب أو يخطب... كانوا، في الحقيقة، يتحدّثون عن مصادر التناصّيّة - التي أهملها الغربيّون المعاصرون فلم يلتفتوا إليها في تنظيراتهم- ولكنْ من حيث لم يكونوا يشعرون. وعلى أنّ التناصّيّين المعاصرين لا يتحدّثون عن مسألة أثر المحفوظ أو المقروء أو المسموع من النّصوص في صقْل موهبة الأديب، ولا في جماليّة ذلك؛ ولكنّهم يتناولون المسألة دون الخوض في أسبابها وأصولها، بل يقرّرون الأمر في نتائجها البعيدة بصورة مباشرة. ذلك بأنّهم لا يريدون إلاّ إثباتَ أنّ أيَّ

أديب على الأرض، وفي أيّ لغة من اللّغات، وفي أيّ عصر من العصور، لا بدّ له مِنْ أن يكون، وهو يكتب، قد اجترّ نصوصاً ربما يكون قد أُنْسِيَها، فيُفرغها على القرطاس في كتابته. لكنهم لم يتجانفوا إلى الحديث، وذلك بحكم رفْض الحداثيّين الغربيّين إصدار حكم القيمة على أيّ نصّ يحلّلونه، عن المستوى الفنّيّ للنّصّ المكتوب أو المُرتجَل (الخطبة مثلاً) ما درجتُه؟ وهل هو رفيع أو مجرّد نصّ؟ فهُم، في مذهبهم هذا التناصّيّ، ومنهم جوليا كرستيفا ورولان بارط، كمن يتحدّث عن الثمرة، ويهمل الشجرة. مع أنّ نوع الشجرة، وكيفيّة الحفاظ عليها، ورعايتها، وتولّيها بالسقي والتشذيب، كلّ أولئك عوامل في تحديد نوع الثمرة المعروضة، والفاكهة المأكولة.

وببعض ذلك نرى أنّ التناصّيّين الغربيّين أهملوا ركْنا مركزياً في تأسيس التناصّيّة، لأنّ العربَ القدماء لحِنوا إلى الأمرين، وتحدّثوا عن الوجهين: فلم يجتزئوا بالحديث عن حتميّة التّأثير التي يقع تحت مفعولها الأديب، ولكنّهم تناولوا أيضاً حتميّة مواصفات ذلك التأثير، ولِمَ يكونُ على حال، دون حالٍ أخرى.

والحقّ أنّ من العسير إثباتَ التناصّيّة في مجرّد فعْل الكتابة، ثمّ الإقدامَ على نفْيها في التّلقّي. فالمتلقّي وهو يقرأ نصّاً شعريّاً، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك منذ قليل، مثْلُه مثْلُ المْرسِل، إذا لم يكن في ذهنه نماذجُ معيّنة يتّخذها له مرجعاً في

تلقيه، فإنّ ذوقه يكون مفتقراً إلى الصقل لكي يتعامل مع النصّ المتلقّى بما يقتضيه من تذوّق واستمتاع.

فالتذوّق، إذن، لا يأتي إلاّ من خلال «تربية ذوقية»، إذا صحّ مثل هذا الإطلاق، تتيح للمتذوّق من خلالها أن يتمثّل تمثّلاً فنّياً وجمالياً النّصّ الشعريّ المعروضَ له للقراءة التي تغتدي وسيلة روحيّة تُفْضي إلى استمتاعه بقراءته على نحوٍ يصعب وصفُه؛ لأنّ مثل تلك اللّذة الحاصلة من خلال تذوّق الشعر هي إحساس داخليّ يَعْرُو القارئ... وكلّ ذلك لا يَتحصْحَصُ في نفسه إلاّ من خلال نماذجَ شعريّةٍ سابقة على النموذج الذي يقرؤه تكون قد استقرّت في ذاكرته الخلفيّة؛ فكأنّ ذلك هو الذي يمثّل الوسيلة الجماليّة للحصول على ذلك التذوّق. وإلاّ فلا نرى كيف يمكن شخصاً يريد أن يقرأ شعراً، إذا كان قارئاً، أصلاً، أن يتذوّقَ ما يقرأ؛ إذا لم يصنّفْه في قَعْرةِ خاطرهِ بالقياس إلى نصوص شعريّة كانت متلاشيةً في ذهنه، ومنسيّة في ذاكرته... فلا يَتمّ له الحكم للشعر أو عليه، ومن ثمّ امتلاك القدرة على تذوّقه، إلاّ من خلال ما يكون قد قرأ واستوعب من طبيعة نماذجه سلفاً.

ولنفترضْ أنّ متعلّماً لا يحفّظ إلاّ متونَ النحو، ومنظومات الفقه التعليميّة، حتّى يعلَقَ منها عشرات الآلاف من الأبيات، وقد كان ذلك قائماً في بعض مراحل التعليم العربيّ، في بلاد المغرب العربيّ والأندلس خصوصاً، ثم جاء هذا المتعلّم فأراد أن يكتب

قصيدةً أو يدبّج رسالة، ما ذا كان يمثّل في ذهنه غير تلك المنظومات التعليميّة الباردة الركيكة. وقد كان ابن خلدون لاحظ وهو يناقش ابن الخطيب، بغرناطة، أنّ شيخ المؤرخين حين كان يريد أن يقرض شعراً، كان يحسّ أنّ ذلك الشعر الذي يأتيه لم يكن في المستوى الفنّيّ الذي كان يرتجي، على عكس شعر ابن الخطيب الذي كان يسيل منه كما يسيل الماء من الينبوع، فرَجَعَ ذلك ابن خلدون إلى أنّ محفوظاتِه التعليميّةَ الكثيرة من المتون والقواعد والنظريّات هي التي أفسدتْ ملَكته فلم يعد قادراً على كتابة شعر كشعر الشعراء الكبار...وقد كنّا ونحن بجامع القرويّين نسمع الطّلاّب يَعْجَبون من أساتذة النحو كيف أنّهم لا يستطيعون أن يُلقوا خطبةً سليمةً خارج إطار الدّرس المحفوظ الذي كانوا يردّدونه على طلاّبهم، وكيف أنّ الواحد منهم كان ربما عجز عن تدبيج رسالة أدبيّة جميلة؟[1] ولم نكن نعلم أنّ ذلك النّشاز كان عائداً إلى ما ذكره ابن خلدون الذي لم نقرأه إلاّ من بعد ذلك زماناً...

وإذن، فلا سواءٌ مَن يحفَظ من المتعلّمين القصائدَ المعلّقات، ونقائض الفرزدق وجرير، وأشعار البحتري وأبي تمّام، وبديعيّات

---

[1] على نقيض هذا فقد ألفينا أحد الفرنسيّين يزعم، ويكرّر ذلك مراراً، أنّ «النحو هو فنّ الكلام»: .«La grammaire est l'art de parler» وذلك في تعليقه على كتاب: «Grammaire générale raisonnée» (النحو العامّ القياسيّ) لمؤلفيه أنطوان أرنو، وكلود لانسولو (Lancelot). ولم نتقبّل هذا التعريف الذي يمكن أن تعرَف به الخطابة، فإنّما النحو هو علم ضبط الكلام، ولا صلة له بالفنّ، لأنّه علم صارم داخل العلوم الإنسانيّة التي تفتقر في وضعها إلى صرامة العلميّة التي توجد في العلوم الدّقيقة مثلا.

ابن المعتز وأبي نواس، وروائع المتنبي وفخريّات أبي فراس، وغيرهم كثير؛ ومَن يحفظ منهم المنظومات التعليميّة مثلَ منظومة «المرشد المعين في الضروري من علوم الدّين» لعبد الواحد بن عاشر، ومنظومة أبي الوليد محمد ابن رشد[1] في الفقه المالكي، وأرجوزة عبد الجبار أبي طالب الشُّقْريّ الأندلسيّ في التاريخ وقد بلغ عدد أبياتها أربعمائة وثلاثة وخمسين؛[2] ثمّ من يحفظ منهم منظومتي ابن معطٍ وابن مالك في النحو...

بل إنّا ألفينا أحمد شوقي ينظم همزيّة طويلةً جدّاً تقع في زهاء مائتين وثلاثةٍ وستّين بيتاً في تاريخ مصر بعنوان: «كبار الحوادث في وادي النيل»، ومطلعها:

همَّتِ الفُلْكُ، واحتواها الماءُ   وحدَاها بِمَنْ تُقِلُّ الرّجاءُ[3]

ولذلك ألفينا المربّين في العصور الحديثة يمضون على إحياء هذه الطّريقة القديمة الناجعة بتحفيظ المتعلّمين، في مستويات تعليمهم المختلفة، نصوصاً من الأدب الرفيع شعراً ونثراً. وكلّ ذلك لحمْل المتعلّمين على أن يستكشفوا أرقَى ما يمكن أن

---

[1] توفّي ابن رشد الجد عام 520 للهجرة، 1126 م. في حين ولد أبو الوليد محمد بن أحمد الحفيد، الفيلسوف، في السنة نفسها التي تُوُفّي فيها الجد العالم الفقيه (1126- 1126).

[2] وذلك على الرّغم من انّ أبا طالب كان أديباً شاعراً لا فقيهاً أصوليّا، فهو يزعم في أرجوزته:

في كلِمٍ كلؤلُؤِ العقود   أنظِمُ ما ضمّنه المسعودي

ينظر ابن بسّام، الذخيرة، في محاسن أهل الجزيرة، 2. 405، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1361- 1942، تقديم طه حسين.

[3] أنشدها في المؤتمر الدوليّ الشرقيّ بجنيف في شهر سبتمبر 1894. الشوقيّات، 1987، 22، 9- 1. (لاوجود لمكان الطبع ولا لتاريخه).

يبلغه النّسْج باللّغة لإنجاز تعبير جميل يتمحّض لترجمة ما في خفايا الجوانح، ورقيقات العواطف، ودقيقات الأفكار.

لا نعتقد أنّ ظاهرةً فنّيّة أو أدبيّة تنشأ في مجتمع من المجتمعات، ولدى أمّة من الأمم، في معزل عن رعاية تلك الأمّة لها، وإعجابها بها. ولذلك فإنّا لا نعتقد أن الشعر العربيّ ظهر في مجتمع لا يتذوّقه، ولولا ذلك لَما عُرِفت المعلّقات، وهي قصائدُ متأخّرة جداً في تاريخ تطوّر الشعريّ العربيّ الموغل في القِدم (ولكن ضاع تحديد هذا القِدم من سلطة التاريخ)، والمطوّلات، وأنواع أخرى من الشعر العربيّ القديم، الرّفيع. فعلى الرغم من مرور ستّة عشر قرناً على بعض تلك الأشعار التي أفلتَتْ من بِلَى الزمان، وعلى الرغم من اختلاف الحضارات، وتغيّر المجتمعات، وارتقاء المعرفة، وشيوع التعليم بين النّاس، واستحالة النقد إلى ما يشبه العلم المؤسَّس، وتغيُّر الذّوق الأدبيّ العامّ لدى النّاس عصراً بعد عصر؛ إلاّ أنّ النّقّاد، إلى اليوم، لا يبرحون يُجْمعون على عظمة ذلك الشعر الذي كان الفضل في روايته، ثمّ تدوينه على رأس القرن الأوّل الهجريّ، يعود إلى تذوّق القدماء للشعر الرّفيع وحرْصهم على حفظه ورعايته. لقد كانوا بفضل جبلّتهم النّقيّة، وأذواقهم الصّفيّة، يميّزون بين القصيدة والقصيدة، وبين الشاعر والشاعر، تمييزاً عجيباً، دون أن يكونوا قد اختلفوا إلى المدارس، ولا تكلّفوا القعودَ على مقاعد الجامعات التي استُحْدث نظامُها بعد ذلك العهد. وقد كانوا يحرصون على الافتخار بأشعار شعرائهم إذا أيقنوا أنّها فعلاً أشعارٌ سائرة بين

القبائل إلى حدّ الهوس والخُيلاء. فقد زعموا أنّ قبيلة بني تغلب فُتِنتْ تقديراً، وهامت إعجاباً بقصيدة عمرو بن كلثوم التي اغتدتْ فيما بعدُ إحدى المعلّقات الخالدات، فكانوا لا يكادون يشتغلون بشيء غير ترداد نصّها في المجالس، وذِكْر ما ورد فيها من الفخر والمكابرة في المواقف، فذهب الأمر بأحد خبثاء الشعراء، وهو المَوج التّغلبيّ، واسمه قيس بن زمان بن سلمة بن قيس، وهو ابن أخت القطامي (الشّاعر المعروف)، وكان أعمى، خبيث اللّسان، إلى أن يقول فيهم ساخراً منهم، متهكّما بهم:

ألهى بني تغلِبٍ عن كلّ مَكرُمة   قصيدةٌ قالها عمْرُو بنُ كُلثوم [1]

وكانوا كثيراً ما يتساءلون عن أشعر النّاس بقول بيتٍ خالد، فكانوا يختلفون في ذلك لاختلافٍ في أذواقهم التي كانت هي الْحَكَمَ الْتُرضَى حكومتُه، على حدّ تعبير الفرزدق. فكان كثيراً ما يسأل سائلُهم، كما تحدّث عن ذلك كثير من كتب التراث الأدبيّ، عن أهجى بيتٍ، وأمدح بيتٍ، وأنسب بيتٍ، وأحكم بيت، وهلمّ جرّاً... ولكنْ لمّا كان الاحتكام في الشعر الجميل، مِن غيره، يخضع لمجرّد التذوّق الشخصيّ، فإنّ الاختلاف كثيراً ما كان ينشَب بين المتلقّين. وكان ذلك علامةً بارزة على اختلافهم في التّذوّق بين طبقة الأعراب البادين، والمتحضّرين الذي أمسَوْا يقطنون الأمصار. كما لم تكن

[1] ينظر أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، 3. 338، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947.

العصبيّة بمنأىً عن إصدار الأحكام الذوقية، ولا أقول النقدية، فكان التعصب للشاعر المنتمي إلى البطن ثمّ إلى القبيلة، هو الموقف الذي يسود. فكان التذوّق، في هذه الحال، عاملاً سيئاً في إصدار الأحكام، وتذوّق الأشعار، كما سبقت الإيماءة إلى بيت الموج التغلبيّ وهو يتهكّم ببني تغلب حين كلِفَتْ بمعلّقة عمرو بن كلثوم، دون سَوائِها من جميلات الأشعار. ولقد يعني ذلك، أنّ التذوّق الشعريّ، بحكم أنّه لا يقوم على أسس موضوعيّة صارمة، لم يكن بَراءً من الذاتيّة، ولا خالياً من العصبيّة القبَليّة. غير أنّ ذلك لم يكن يعني أنّ التعصّب في تذوّق الشعر كان أعمى، فقد كانت هناك ثقافة شعريّة وذوقيّة لا تسمحان بتجاوز الحدود في الأحكام؛ ولذلك لم يكن الاختلاف متباعداً في تصنيف الأبيات الشعريّة، والقصائد العيونِ. ولكنّ القبيلة كانت تزدهي وتفتخر إذا نبغ فيها شاعر عظيم، حتّى إنها كانت تقيم الأفراح، وتتلقّى تهاني القبائل الأخرى.[1]

---

[1] ينظر ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1. 65، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، 1383- 1963، ط 3.

كأنّ التذوّق كان من قَبيل التخصّص الذي ربما كان موقوفاً على طائفة قليلة ممّن أُوتُوا ثقافة شعريّة، فكانوا يحكمون بين النّاس، ويوجّهونهم إلى أفضل الأشعار، بناء على خصائصَ فنّيّة فيها، كما نستخلص بعض ذلك من حكومة أمّ جندب، زوج امرئ القيس، بينه وبين علقمة الفحل. وقد زعموا أنّها حكمتْ على بعلها لعلقمة الذي تزوّجها بعد أن طلّقها امرؤ القيس متهماً إيّاها بأنّها كانت عاشقة لغريمه علقمة؛[1] وكما نستخلص ذلك أيضاً من الأحكام المْبسَّطة، التي تشبه أحكام أمّ جندب، والتي أصدرها النابغة في سوق عكاظ على شعر حسّان، ولم يكن فيها موضوعيّاً ولا مُصيباً...

وإلاّ فإنّ الشاعر كان بمجرّد أن يمدح شخصاً أو يهجوَه كان شعره يسير في القبائل كالبرْق الخاطف، ويجري بين النّاس كالريح المرسَلة، فلا يبقى أحد إلاّ رواه، ولا يظلّ شخص إلاّ علِقَ بيتَ القصيد فيه، كما هو الشّأن بالقياس إلى بيت أبي مُليكة الحطيئة، جرول بن أوس، حين هجا الزّبرقان بن بدر، فقال:

دعِ المكارمَ لا ترحَلْ لبُغْيتها واقعُدْ فإنّك أنتَ الطّاعِمُ الكاسي[1]

---

[1] ورد هذا الخبر في جملة من الأمهات منها الشعر والشعراء لابن قتيبة، 1. 145-146، دار الثقافة، بيروت، 1964.

وكما هو الشأن أيضاً بالقياس إلى بيت جرير في هجاء عُبيد بن حُصين الراعي من بني نمير، وهو قوله:

فغُضَّ الطَّرْفَ إنَّك من نُمَيْرٍ فلا كعباً بلغتَ، ولا كِلابا!

ويدلّ قولُ أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تعليقاً على تأثير هذا البيت وسيرورته في القبائل بسرعة مذهلة، إنّ عامّة العرب كانوا متسلّحين بالحدّ الأدنى من الثقافة لتذوّق الشعر وفهمه، بل كان كلّ منهم يستطيع أن يرتجل البيت والأبيات يقولها في حاجته، كما هو معروف في تاريخ الشعر العربيّ القديم. وإنّما كان التفاوت بينهم بطول النَّفَس، وكثرة الماء، ورونق الديباجة، أو ما يُطلق عليه في اللّغة النقديّة الجديدة: «الأدبيّة»، أو «الشعريّة». وقد قال الجاحظ عن شدّة تأثير بيت أبي حزرة، جريرِ بن عطيّة ابن حذيفة، حين هجا بني نمير: «وما علمتُ في العرب قبيلةً لقيَتْ من جميع ما هُجيتْ به، ما لقيَتْ نُمَير، من بيت جرير. ويزعمون أنّ امرأةً مرّتْ بمجلس من مجالس بني نمير فتأمّلها ناس منهم، فقالت: يا بني نمير، لا قولَ اللّه سمعتم، ولا قول الشاعر أطعتم! قال اللّه تعالى: «قلْ للمُؤْمنين يغُضُّوا من أبصارِهم»، [1] وقال الشاعر...» [2] (ثمّ ذكرت الجاحظ في قصّة المرأة بيت جرير العجيب). [3]

---

[1] سورة النور، الآية 30.

[2] أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، 3. 334. وانظر أيضاً هذه الحكاية، وقد وردت، بصياغة قلية الاختلاف، في ابن رشيق، م. س.، 1. 50.

[3] كانت العرب تسمّي هذه القصيدة «الفاضحة»، وقيل سمّاها جرير «الدمّاغة»، إذا امسى بنو نمير ينتسبون في البصرة إلى عامر بن صعصعة، فيتجاوزون أباهم نميراً إلى أبيه، فراراً مما وقع لهم من فضيحة هذا البيت الذي هو من أهجى الشعر العربيّ"

وعلى الرغم من أنّ هذا الحديث يبدو عليه أثر التوليد والوضْع، فإنّه، يبيّن، مع ذلك، إلى أيّ مدىً كان الذّوقُ العامّ في تلقّي الشعر ثقافةً شائعة بين عامّة العرب، إلى حدّ أنّ هذه المرأة، فيما تزعم الرواية، وهي غالباً مولّدة (ولكنّها لم تبتعد عن واقع الحال الذي كان راهناً)، كما يلاحظ ذلك الجاحظ نفسُه، كانت، وهي تعوج على ديار بني نمير تروي ما كان جرير قال فيهم من هجاء... فالشعر ثقافة العرب الأولى، والعرب، فيما تزعم المستشرقة الألمانيّة سيقريد هونكه في كتابها: «شمس اللّه تسطع على الغرب»: «شعب من الشعراء». ولذلك كان كلّ عربيّ على استعداد لتذوّق الشعر الذي يسمعه، ولا سيّما إذا كان مرتبطاً بحادثة تخلّده... ويبدو أنّ شعر الهجاء المقذع الموجع كان هو الأيسر في السيرورة بين القبائل فيُمسي مرويّاً بين النساء والرجال، والكبار والصغار، لِمَا فيه من طرافة التّمثيل، ولَذْع التهكّم.

ونأتي بحكاية أخرى بجَذامِيرها نستدلّ بها على عموم تذوّق الشعر لدى العرب من وجهة، وشدّة تأثير الشعر في المجتمع العربيّ القديم من وجهة أخرى، وهي حكاية الشاعر أبي بصير الأعشى، ميمون بن قيس، مع المحلّق. فقد ازْدارَ الأعشى ذات

=على الإطلاق. (ينظر ابن رشيق، م. س.، 1. 50- 51). ويقال إنّ جريراً سهر لهذه القصيدة، إلى أن بلغ بها إلى هذا البيت، «فأطفأ سراجه ونام. وقال: قد والله أخزيتهم آخرَ الدهر». م. س. 1. 50. وأصل القصيدة في هجاء عُبيد بن حصين الراعي. وكان بنو نمير جمرة من جمرات العرب، وكانوا شديدي الافتخار والشّموخ بالانتساب إلى بني نمير قبل أن يُخزيهم جرير بهذا البيت.

يوم مكّة، فتسامع النّاس به، «وكانت للمحلّق امرأة عاقلة، وقيل بل أمّ، فقالت له: إنّ الأعشى قدِمَ، وهو رجل مفوّه، مجدودٌ في الشعر، ما مدح أحداً إلاّ رفعه، ولا هجا أحداً إلاّ وضعه. وأنت رجل، كما علمت، فقيرٌ خامل الذكْر ذو بنات، وهذه لقحة نعيش بها، فلو سبقتَ النّاس إليه فدعوته إلى الضيافة ونحرتَ له، واحتلتُ لك [أنا] فيما تشتري به شراباً يتعاطاه؛ لرجوتُ لك حُسن العاقبة، فسبَق إليه المحلّق، فأنزله ونحر له. ووجد المرأة خبزَتْ خبزاً، وأخرجتْ نِحْياً فيه سَمْن، وجاءت بوَطْبِ لبنٍ.

فلمّا أكل الأعشى وأصحابُه، وكان في عِصابة قيسيّة، قدَّم إليه الشرابَ، واشتوى له من كبد الناقة، وأطعمه من أطايبها. فلمّا جرى فيه الشرابُ وأخذتْ منه الكأسُ سأله عن حاله وعياله، فعرف البؤسَ في كلامه، وذكر البنات. فقال الأعشى: كُفِيتَ أمرَهنّ! وأصبح بعكاظ يُنشد قصيدته:

أرِقتُ وما هذا السّهادُ المؤرِّقُ؟ وما بي من سُقْمٍ وما بيَ معشِقُ

ورأى المحلّق اجتماع النّاس، فوقف يستمع، وهو لا يدري أين يريد الأعشى بقوله، إلى أن سمع:

نفى الذّمَّ عن آل المحلّقِ جفنةٌ كجابيَة الشيخ العراقيِّ تَفْهَقُ

لعمري لقد لاحتْ عيون كثيرةٌ إلى ضَوء نارٍ باليَفَاعِ تَحَرّقُ

تُشَبُّ لِمَقْرُورَيْنِ يَصطَلِيَانِها وبات على النّار النّدى والمُحلّقُ!

ترى الجود يجري ظاهراً فوق وجهه

كما زانَ متنَ الهُنْدُوانيِّ رَوْنَقُ

فما أتمّ القصيدة إلاّ والنّاسُ ينسِلون إلى المحلّق يهنّئونه، والأشراف من كلّ قبيلة يتسابقون إليه ركْضاً يخطبون بناته، لمكان شعر الأعشى. فلم تُمْسِ منهنّ واحدة إلاّ في عِصمة رجل أفضل من أبيها ألفَ ضِعفٍ».[1]

لقد أثبتنا هذه الحكاية على بعض طُولها، لنُثْبتَ أنّ عامّة العرب في الأسواق، وفي المَآقِط والمَحَالّ، كانوا يتذوّقون الشعر لأوّل وهلة، ولم يكونوا محتاجين إلى من يشرحه لهم، ولا مَن يَقِفُهُم على مَواطنِ الجمال فيه؛ فكان جزءاً من ثقافتهم اليوميّة التي يحذَقون.

وربما يشبه هذا الحال ما يمكن أن يكون بالقياس إلى الشعر الشعبيّ اليوم، في العالم العربيّ، إذْ لو انبرى شاعرٌ في سُوق من الأسواق، أو في ساحةٍ من السّاحِ، فأنشد شعراً له يتناول فيه قضيّة من قضايا مجتمعه، وبلهجته المستعمَلة بينهم، لرأيت النّاس جميعاً يتذوّقون شعره، ويتجاوبون معه، لأنّهم يفهمون لغته العاميّة التي بها ينطقون، ولأنّه يتناول من القضايا ما به يتعلّقون، وعنه ينضَحون.

فالمسألة اللّغويّة هي التي اغتدت حائلاً كبيراً بين أن يتذوّق عامّة النّاس الشعر الفصيح، على عهدنا هذا، إذا أُنشد في المواقف، أو كُتِب في الدّواوين. ولو ارتقى التعليم في العالم العربيّ إلى المستوى المرجوّ، وزالت الأميّة من الأمّة العربيّة،

---

[1] ابن رشيق، م.م.س.، 1. 48- 49.

فرقيب اللغة العربيّة إلى الحدّ الذي كانت عليه في عهد من العهود زاهرٍ، لأصبح عامّة النّاس يتذوّقون الشعر الفصيح أوّل ما يسمعونه، ويستطيعون الحكم له أو عليه، مجرّدَ الوقوع لهم. فكان مسألة التّذوّق ذات صلة بالمسألة التعليميّة والثقافيّة.

كيف يقع تذوّق الشعر؟

على الرغم من أنّ الشعر العربيّ الحديث بعامّة، والشعر العربيّ المعاصر بخاصّة، لا يكادان يصطنعان إلاّ اللّغة الجارية الاستعمالِ بين النّاس، إلاّ أنّ الشاعر كثيراً ما يُضطرّ، حتّى في كتابتِه الشعرَ الجديدَ، إلى اصطناع بعض الألفاظ اللّغويّة غيرِ المتوقّعِ اصطناعُها في ذلك المستوى من تدبيج القول، فتغتدي حجَرَ عثْرةٍ أمامَ فهْمِ النّصّ الشعريّ فهْماً مباشراً، أو فوريّاً، ممّا قد يستدعي من القارئ أن يستظهر بمعجم لغويّ لفهم النّصّ، ابتغاء تذوّقه بعد الفهم.

وإذا كان من المستحيل على أيّ متلقٍّ، حتّى إذا كان مصنّفاً في الطبقة المثقّفة العليا، أن يُلِمَّ بكلّ ألفاظ اللّغة إلمامَ أبي عمرو بن العَلاء مثلاً، فإنّ ذلك ما كان ليحظُرَ علينا اشتراطُ هذا الشرط، لأنّ المقصود من هذا هو الإلمامُ العامّ بألفاظ اللّغة الأدبيّة، بحيث لا ينبغي أن يَقِلّ إلمام القارئ بذلك، وفيما نقدّر، عن نسبة تسعين بالمائة أو أكثر من الألفاظ المنسوج بها النّصّ، وإلاّ فإنّ المتلقّي للنّصّ الشعريّ يجده قاصراً عن الإلمام

إلماماً صحيحاً وفورياً بمضمون هذا النصّ المطروح للتلقّي. وقد يقال: إنّ المدار في ذلك على فهم المضمون العامّ للنّصّ، ولا مدعاة للإيغال في تفاصيل الأشياء، لكنّ هذا الرأي غيرُ سليمٍ من حيث إنّ ذلك يجوز أن يتمحّض لأيّ قارئ عاديّ، أمّا القارئ المحترف، أو القارئُ الذي يحترص على التمكّن من النّصّ فيفقهُ فهْمَه فِقْهاً عميقاً، فلا.

ونودّ أن نضيف في تقرير هذه المسألة شيئاً آخر، وهو أنّ اللّغةَ التي يتذوّق المتذوّق بها الشعرَ لا ينبغي لها أن تكون من اللّغة المصطنَعة في الجرائد، ولا في نشرات الأخبار في المنابر الإعلاميّة، فهذه لغة، في مألوف العادة بسيطة إلى حدّ الاسترذال، وكثيراً ما يلحقها اللّحن والفساد؛ وإنّما نريد إلى اللّغة الأدبيّة الرّفيعة التي ترِد في نسْج الشعراء الكبار. وهذه مسألة عامّة لا تجري، في الحقيقة، على تذوّق الشعر العربيّ وحدَه، بل إنّ حذْق اللّغة الأدبيّة هو شرط مركزيّ لتذوّق كلّ الأشعار في العالم، تبعاً للغات التي دُبِّجتْ بها تلك الأشعار.

وإذن، فلا مناص من أن يرتفع محصول اللّغة الأدبيّة للقارئ الذي يعنينا أمرُه، إذا أراد أن يتذوّق النّصّ الشعريّ حقّاً، ولو كان من الشعر الجديد الذي أصحابُه، في مألوف العادة، لا يعرفون من العربيّة إلاّ قليلاً... لكنّ قلّة معرفتهم بالعربيّة، بالقياس إلى خناذيذِ الشعراء الأقدمين، وفحولِهم المعاصرين، لا يعني جهْلَهم بها جهلاً مطلقاً!...

وعلى أنّ القارئ في هيئة حاله، هو غيرُ المتلقّي. ذلك بأنّ القارئ يُمسك بالنّصّ فيتأمّلُه بتُؤَدَة ورَيْثٍ، وقد يستظهر بالمعجم إذا كان في مكتبه أو بيته، وقد يُعيد قراءة النّصّ المطروح للقراءة بالمقدار الذي يتيح له فهمَه، ومن ثمّ الاستمتاع به، والتّذوّق له؛ فينقاد له، أثناء ذلك، مضمونُه بعد اعتياصٍ، وتلين له معانيه بعد نَشاز. في حين أنّ المتلقّي، وهو يسمع النّصّ من الشاعر وهو يُلقيه في مَقامة من المقامات، فاهُ إلى فِيهِ، أو فاهُ إلى مسمَعِه، لا يجد له من الوقت ما يكفي للتّدبّر في معاني الألفاظ الملقاة إليه استرسالاً، إذا لم يكن قد الَمّ عَليها من قبل، فيضيعُ منه الفهم، وينشِزُ عليه التذوّق، فيُمْسي كمَن يسمع وهو لا يسمع، ويرى وهو لا يرى!

إنّ امتلاك المحصول اللّغويّ، الأدبيّ، شرطٌ مركزيّ في عمليّتي الفهم والتذوّق معاً. وتصوّروا لو أنّ لبيداً بُعِثَ من جَدثه، وجاء يُلقي معلّقتَه العجيبة في مجلس للنّاس ممّن لا يعرفون العربيّة، أكان أحدهم يفهمه، بلْهَ يتذوّقه؟!... وحينئذ لا يغتدي العيبُ في الشاعر الذي يُنشِد، ولكنْ في المتلقّي الذي يتلقّى وهو غيرُ مهيّأٍ لتلقّي رسالة شعريّة رفيعةِ النسج، بديعة التصوير، كثيفة اللّغة...

ولقد يعني كلّ ذلك أنّ الإلمام باللّغة هو مكوّنٌ مركزيّ من مكوّنات الذّوق، ومن ثمّ التّذوّق؛ فلو سمع سامعٌ درجةُ

تحصيله من اللغة الأدبيّة هو ما يكون في المستوى الأدنى، قول

الشاعر العربيّ القديم:

أبت الرّوادفُ والثّديُّ لقُمْصِها مَسَّ البُطونِ، وأن تَمَسَّ ظُهورا

وإذا الرّياحُ مع العَشيِّ تناوحَتْ نبّهنَ حاسدةً، وهِجْنَ غَيــورا [1]

لَما استطاع أن يتذوّق جمال هذا الشعر، ولا أن يتمثّل روعة هذا التصوير. وليس الحائلَ بينه وبين ذلك إلاّ محدوديّةُ محصوله من اللّغة الأدبيّة من وجهة، ومحدوديّة ثقافته الشعريّة من وجهة أخرى. فالنّاس في لغتهم العاديّة، وحتّى في اللّغة الرّوائيّة واللّغة الشعريّة المعاصرة، (ولا نتحدّث عن اللغة الإعلاميّة فهي محدودة المعجم بحكم مخاطبتها مئات الآلاف من النّاس) لا

---

[1] استشهد الزّمخشري بالبيت الأوّل من هذين البيتين الاثنين المعروفين وحدَهما دون أكثر في تفسيره الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، 2. 739، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت). وكان البيتان وردا أصلا في حماسة أبي تمّام، 3. 1284- 1285، بشرح المرزوقي، وتحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1371- 1952. كما أوردهما أبو عمر أحمد بن عبد ربّه في كتابه «العقد الفريد»، 3. 462، و6. 108 (تحقيق أحمدِ أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، القاهرة، 1368- 1949). وأتى مثله أبو علي القالي الذي أوردهما، بعد أن كان قرأهما على أبي بكر بن دريد، في كتابه: «الأمالي»، 1. 23، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، 1373- 1953 دون نسبتهما إلى أحد. وقد أعيانا أن نعثر على قائلهما فيما لدينا من مصادر التراث الأدبيّ. ذلك، وإنّا كنّا استشهدنا بهذين البين في أحد فصول هذا الكتاب، لغير هذه الغاية التي استشهدنا بهما من أجلها.

ومن عجبٍ أن يظلّ مِثل هذين البيتينِ الجميلَيْن على شعريّتهما الطّافحة، مجهولاً قائلهما، وهو، حتماً، قديم. ولا نشك في أنّه من شياطين الشعراء، وأعرابهم. "ولا يجوز لمثل صاحب هذا الشعر أن يكون قال هذين البيتين الشاردين وحدَهما، بل هو حقّا شاعرٌ فحل؛ ولا بدّ من أن يكون له شعر آخر كثير أو قليل. وقد شرحهما المرزوقي شرحا بديعا فكتب يقول: «هو يريد أن يصفها (يريد إلى المرأة كما هو بادٍ) بأنّها ناهدة الثّديين، دقيقة الخصر، لطيفة البطن، وأنّها عظيمة الكفَلِ والرِّدْف؛ فالثّديُ تمنع القُمُصَ أن تلتصقَ ببطنها، والرِّدْفُ يمنعها أن تلتصق بظهرها». (م. س.، 3. 1284).

يكاد أحدٌ منهم يصطنع جمع التِّدْي؛ ممّا يجعل من لفظ «التُّدِيّ» - وهو أحد جموع الثدي- لفظاً غريباً بالقياس إلى المتلقّي ذي اللّغة الإعلاميّة المحدودة الحصيلة، ولا بدّ من أن يوفر لذلك متلقٍ أدبيٌّ متضلّع من اللغة، ليُدرك أنّه جمعٌ، لا مفرد.

وأمّا قوله: «لقُمْصها» فإنّ عامّة المثقّفين، ومنهم الأدباء، يصطنعون في لغتهم المعاصرة «القمصان»، غالباً، جمعاً لقميصٍ، لا القُمُص. وقد يتبادر إلى وهْمِ المتلقّي المنزُورِ اللّغةِ أنّ الشاعر ربما كان يريد إلى قميصٍ واحدٍ، لا إلى كلّ أقمصةِ هذه المرأة بمعنى ألبستها. وهذه عرقلة لغويّة أخرى تحول دون الفهم الفوريّ للنّصّ المطروح، ومن ثمّ دون التذوّق لجماليّة هذا الشعر على النحو الذي يقتضيه. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في قوله: «تناوحَت»، فهذا الحرف من اللّغة الأدبيّة قد لا نصادفه في نصّ أطولِ رواية وأجملها نسْجاً من الروايات العربيّة المعاصرة، وربما لا نصادفه في الشعر العربيّ المعاصر أيضاً، على الرغم من كلَفِ الشعراء العرب المعاصرين بالحديث عن الريح (وكان أولى لهم لو فصُحُوا أن يصطنعوا الرياح، كما جاء هذا الشاعر هنا ذلك، لا الريح التي هي بلاء وهلاك وعذاب) في أشعارهم؛ فهو تعبير دقيق عن صوت الرّياح حين تتناوحُ في فَجّ سحيق. والمعاصرون بحكم أنّ إلمامهم بدقائق العربيّة محدودٌ يجتزئون باصطناع «الهُبوب» أو نحوه لصوت الرياح حين تتناوح، ويستريحون.

ولا يأتي التّذوّق للفظ «تناوحت» إلاّ بعد فهْمه، فهو من الألفاظ الشعريّة المتناهيةِ الجمالِ لتمحُّضه للدّلالة على الصوت (هنا بمعناه المطلق)؛ والحركة (ومعنى الحركة ينشأ نشوءاً حتمياً عن الارتجاجات التي تحدثها الرياح في تناوحها)؛ والاهتزاز المتقابل المتعاكس (فالرياح هنا تتناوح من جهات مختلفة فتتعارض، فكأنّ بعضها يحاول دفْعَ بعضِها الآخَرِ فتتكوّن ملحمة من الأصوات العجيبة المحمومة، وينشأ عن ذلك ملحمة طبيعيّة أخرى تمثّلُ في اهتزاز الأشجار، وتمايُل النبات، وثَوَرانِ الغُبار، وتحرّك ملابس النّاس على أجسامهم فيتعرّى بعضها...)؛ والحالِ (غالباً ما تكون هذه الرياح أيّام السّنة والقحط حين تقِلّ الأنْديَةُ، ويشُحّ الكلأ، لانعدام الغيث)؛ والحيزِ (حيز مفتوح الآفاق، شاسع الأرجاء)؛ والزمانِ (زمن المساء). فلكأنّ هذا اللّفظَ مجمَعُ معانٍ شعريّة كثيرة ترقى إلى مستوى الشبكة الدلاليّة يجمعها هو وحده. وذلك من عجائب هذه العربيّة...

إنّ الشعر هو لعبة لغويّة قبل كلّ شيء، والذي لا يعرف قواعد هذه اللعبة، قد يعسُر عليه فهمُه، ومن ثَمَّ تذوُّقه، لأنّ الفهم يسبق التّفهّم، واكتساب الذوق يسبق التذوّق.

تذوّق الشعر الجديد:

نودّ أن نعرض لنموذجين اثنين، فأمّا الأوّل فلا نتوقّف لديه إلاّ قليلاً، لأنّا كنّا تناولناه في كتابة خاصّة لنا؛ وأمّا الآخر فقد عمدْنا إلى تحليله لِتِبْيان تذوُّقنا نحن لهذا الشعر. وليس بالضرورة أن نكون نحن في المستوى المثاليّ لهذا التذوّق الشعريّ ليقْفُوَ آثارَنا القَافُون، ولكنْ لا أقلَّ مِن أن نقدّم قراءة تذوّقيّة لِمَا نراه نحن، دون أن نطمع في إرغام أحدٍ على تقبّلها.

أولاً. نموذج من شعر سعد الحميدين

أنهارٌ طويلهْ

ويفرَخ الأقفارَ في

كلّ المفازات السحيقهْ

وتَدَقُّ أوتادٌ بأعناق التّوحُدْ

فيخور مرتمياً على الضلع الشمال

فأنثني متوَكئاً

ليغوص رأسُ عصايَ في نحْر الطّريقْ

فترسُم خُطوتي

عند التابع كلَّ شكلِ

كان يَنضُجُ في مُخيلتي، على نار السنينْ

وأُفيقُ عند أوّل مُنْحَنىً

خانَ الطريقُ خُطايَ فيهْ

لكنْ سأُمْعِنُ في المسيرْ

حتّى يتيهَ الدّربُ

ويجيءَ معتذراً إليها

لتبدأَ رحلةُ اليوم الطّويلْ[1]

إنّ لغة الشعر الجديد، تحتاج، في الحقيقة، وكما يبدو من خلال هذا النّص القصير، إلى أن يتأمّلها المتأمّل إن كان قارئاً، وإلى أن يتسمَّعها المتسمّع إن كان متلقّياً مُشافهاً؛ مع

[1] سعد الحميدين، الأعمال الشعريّة، ص. 420- 421، دار المدى، بيروت، 2003

مانعلم بأنّ لغة الشعر الجديد يُفضَّل أن تُقرأ على أن تُسمع، على نقيض لغة الشعر العموديّ، أو التقليديّ، التي يمكنها أن تُسمَعَ وتُقرأ معاً؛ وذلك لِمَا في هذه اللّغة من إيقاع مقعقِع، وتصويت مجلجل، يحملان السامع على المتابعة والاستجابة، دون عَناءٍ. في حين أنّ الشعر الجديد يجنح للتصوير والتَّشْييء، والتكثيف والتحييز. كما يميل للتأمّل والتفكّر؛ فجماليّته ليست في تتابُع إيقاعِه، ولكنْ في عمق تصويره، وكثافة لغته. وذلك شأنٌ لا تليق معه المباشَرة، ولا تصلح له الفوريّة والمبادرة.

إنّا لو جئنا نتذوّق هذا الشعر لكان علينا أن نتأمّله، قياساً على ثقافة شعريّة نمتلكها من خلال إدماننا قراءةَ الشعرِ الجديد، ويمكن أن نعمِدَ إلى الاستدلال على شعريّة هذا الشعر بتحويله إلى شكل كلام منثور، ولو جئنا ذلك لَما كان شيئاً على الإطلاق، وقد يكون هذا الاستنتاج في حدّ ذاته حكْماً له بأنّه يَرتَكِض في أبعدِ مُرتَكَضَاتِ الشعريّةِ في لغته وتصويره وتكثيفه:

«ويفرّخ الأقفارَ في كلّ المفازات السّحيقة، وتدّقّ أوتاد بأعناق التوحّدْ، فيخور مرتمياً على الضلع الشمال، فأنثني متوكّئاً، ليغوصَ رأسُ عصايَ في نحر الطّريق، فترسم خطوتي عند التابعِ كلَّ شكل...».

فهذه اللّغة لا يمكن أن تكون نثريّة وما ينبغي لها، لأنّها لا تعني في مجال الكتابة النثريّة شيئاً ذا بال؛ بل هي لغة شعريّة

تتسم بالإيحائيّة والظّلاليّة، وتستميز بالكثافة الإيجاز... كما تستميز بأكبر خاصيّة تَسِمُ الشعر الحداثيّ، وهي «المسكوت عنه»، [1] فيها... [2] وهذه الاستنتاجات في حدّ ذاتها، وهي منصرفة إلى الفهم والتفهّم، لا تأبى أن يصطحبَها تذوّق وتلذّذ بهذه النسوج الشعريّة الكثيفةِ اللّغةِ.

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ تذوّق الشعر الجديد يحتاج إلى جهد أكبر، لِرقّة لغته، ولكثافة صوره، ولتوظيفه للثقافة العامّة والتراث، فهو كثيراً ما يلتحد إلى التناصّ، بقصدٍ ومن دون قصد، ولدسّه أموراً للقارئ يريد من وراء دسّها له أن يُسهم، هو أيضاً، في استكمال ما غاب أو خفِيَ من النّصّ الشعريّ، لكي تَستويَ له صورة الفهم، قبل أن تتمثّلَ له صورة المتعة وتجلّيات التذوّق. والحقّ أنّ الشعر الجديد قد يكون فهمُهُ أكثرَ اعتياصاً من فهْم البيت العموديّ الذي يقوم على عرْض معنىً بعينه فيه، فينتهي بانتهاء عجُزِه، وغالباً ما يكون المعنى فيه مباشراً عارياً. في حين أنّ السطر الشعريّ الجديد قلّما يقوم

---

[1] كان الأقدمون من البلاغيّين العرب (البديع) يطلقون على هذا المفهوم، أو مما هو قريب منه مصطلح «الاكتفاء»، بحيث يأتي المتكلّم بفكرة لا يذكر كلّ اطرافها مفصّلة، لوضوح قصده لدى المتلقي كما في البيت الثاني من قول زين الدين بن الورديّ المتوفى سنة 749 للهجرة، حين يقول:

ما ذا تقولون في مُحبٍ — عن غَيرِ أبوابكمْ تخلّى؟
وجاءكمْ زائراً عفيفاً — عمّا لكمْ: هل يجوز، أم لا؟!

[2] ينظر عبد الملك مرتاض، رحلة... نحو المستحيل: (تحليل سيمائيّ مركب لقصيدة «رحلة المراحل» لسعد الحميدين)، كتاب يفترض أنّه كان صدر عن دار الانتشار ببيروت، لولا الحربُ الهمجيّة التي شنّها اليهود على المدنيّين اللبنانيّين ومنشآتهم الدّينيّة والثقافيّة والعمرانيّة.

على هذه السيرة، فهو كثيراً ما يتّخذ له طريقة السرد تدبيراً، وهيئة اللّغة المكثّفة نسْجاً، فتتابع المعاني ولكنْ متقطّعةٌ، وتتوالى الأفكارُ ولكنْ مندسّةٌ، ومتداخلة معلّقة...

ولقد تبلغ لغة الشعر الجديد، في بعض أطواره العليا، درجةً تكاد تبلغ مستوى اللّغة الصوفيّة المثقلة بالمعاني والرموز والتكثيف، كما قد يمثّل ذلك في النموذج الشعريّ الجديد الآخر، الآتي.

ثانيا. نموذج آخر من شعر ياسين الأيّوبيّ.[1]

1. أَوْلِينِي مِن فَوْحِ رُضابِكِ خمراً

2. تُعْتِقُني من شَجَنِ الغُربة والأحزانْ

3. تُبْدِئُني من حيثُ دَثَرْتُ

4. وخارتْ في صدرِي الشَّهْقَةُ

وانْدَكَّ البنيانْ!...[2]

تحليل هذه اللّوحة

المستوى الأوّل

قراءة تداوليّة لهذه اللّوحة الشعريّة

1. معشوقتي الحسناءَ!...

فهل أنتِ مُولِيَتُنِي قبْسَةً من شَهْدِ ريقَتِكِ المعَتَّقةِ راحاً تُغيّبني في لذّات الانتشاء؟

برَفٍّ رُضابكِ المعسولِ... أُفْلِتُ من قبْضة الشجَن، ومِنْ بَثّ الاغتراب.

---

[1] ياسين الأيوبي، آخر الأوراد، ص. 27، اتحاد الكتّاب اللبنانيّين، بيروت، 2005. وهذا النموذج من قصيدة «رقوم على أديم الوجْد».

[2] ياسين الأيوبي، م. س.

لا ديّار في الأرض يستطيع أن يُنشِئني نشئاً جديداً، بعد أن ران عليَّ صدأُ الدّهر، وعلتْني الكِبْرةُ: سِواكِ...

ويكأنّكِ لا تسمعين الشّهقةَ الكبرى، ورَجّتُها تختنق في جوانحِ صدري، فلا أنا ولا هي!... ويكأنّه لم يندكّ البنيان، ولم تنهرِ الأركان؟!

2. أنا ظمآنُ إلى ريقتِكِ فاسقينيها خمراً مُعتّقاً، وانشُريها في كياني المُنْهدِّ من نفسِكِ عِطْراً مُعبّقاً؛

أهواكِ أنا، أم نسيتِ أنتِ؟...

بل كم أنا غرضٌ إلى لقائكِ، فهل من العدل أن تَحْرميني من وصالكِ؟

من شدّة انتشارِ فَوَحانِ رُضابك المعتّقِ أمسى راحاً تَسقيني، لكنّي أظلّ ظمآنَ إلى ريِّ حُبّكِ، وإلى ريّاً منكِ تُضوّعني فتُنعشني فلا أتعذّب برسيس الغرام.

أنتِ زهرةٌ ناضرةٌ تعبَقين... وتُعَبِّقين،

أنتِ كالشّهد المُشْتارِ تَحْلَوْلِينَ وتعذُبين؛

ألاَ فاسقِينِي حتّى أرْوَى، ولا تَحْرِميني فأَضْحَى!...

كنتُ عاشقاً لكِ مُسْتَهاماً فهلا أوْلَيْتِني مِن رُضابكِ خمراً؟...

3. ضاع عمري في وادي الاغترابْ

غرقْتُ في لُجّة حبّك الغامرةِ ولا من يُنقذني من جريَتها إلاّكِ...

عشتُ، عمري، محروماً من ترشُّفِ نُطفِ الحُبِّ العِذابِ

الحزنُ أمضَني، والاغترابُ أهمَّني، فهِمْتُ على وجهي في

دروب الضياعْ

ظَلْتُ أنشُدُ كائناً ملائكيّاً لعلّه أن يُعْتِقَنِيَ من جذْب

صحراء ذاتي

فكنتِ أنتِ الحسناءَ الهيفاءَ تَرْتَئِدِين في ربيع الزّهرِ،

وتسْبَحين في برْكة النّورِ...

اغمُريني بنورِ وجهكِ حتّى الفناء!

أم أنتِ لا تدرين؟ أنا وأنت كائن واحدٌ، فلا تذَريني أتعذّب

وحْدي بالوَجْد الغَرام

أم نَسيتِ أنْ لا أحدَ سِواكِ يستطيع إعتاقي من شجَنِ

الغربة والأحزانْ؟

4. هيَ وحدَها التي تستطيع...

هي وحدها التي لو شاءتْ ما شئتُ...

بعد فنائي في وجود حبّها البديع...

وقد رَكِبَني الصَّدأُ وران على قلبي الأدرانْ

هي وحدها... تطهّرني من رِجْسِ نفْسي... وقد شَقيتُ،

شقيتُ!

بَلْ بَلِيتُ حتّى فَنِيتُ!...

علَتْني كِبْرَةٌ... وغزاني استِنَان

لكنّ حبّكِ وهّجني فرتعْتُ في الأحضانْ...

وتاللهِ ما باليتُ ولا استَحَيْتُ!

أنتِ الحبُّ، بل أنا الحبّ، وما دريْت...

بل كلانا الحبُّ، ولولانا ما كان هذا الحبُّ، ولَكان مات!

فهلْ أنتِ مُبْدِئتي من حيثُ دثِرْتُ؟

5. كم ناديتُكِ فرفعتُ عقيرتي... حتّى بَحَحْتُ

نشَدتُكِ هنا... كما نشدتك هناك...

في كلّ الفِجاج... في كلّ الأوقات

مسَسْتُ أهدابَ وجُودكِ مِمّا تحت الثّرَى

وطايَرْتُكِ عبرَ الأفْضيةِ العُلَى...

ثمّ أفلتِّ منّي... كالسّمَكة الشاردة في لجّة النّور...

سبَحتُ في سَديم العَدَم، ثمّ سبحتُ...

أقُصّ أثرَكِ وأنتِ الناضرةُ الماكرة، الفاتنة السّاحرة، الرشيقة الأنيقة... تنظرين إلى أمامَكِ لا إلى خَلفِكِ وأنا ألهثُ وراءَكِ... أنا وحدي عاشقُكِ الولهان!

أقُصّ طريقَكِ وأركُض في ليل دربْكِ فلا يَستَبين الصبحُ الذي تاهَ في وادي العشْقِ فلا بصيصَ للضياء...

طريقُكِ طويل... لا نهايةَ لِمَداه...

وأنا أصرخ، أشهَق، أنادي...

فجْأةً خارتْ قُوايَ!

اختنقَ صوتي بالبكاء وتَذْراف الدموعْ

كان بنياناً... بنَيْتُه... بل معاً بنَيْناه...

اللّسانُ بَكِمَ... وقُوايَ انهارتْ

والشّهْقَةُ المحمومةُ في صدري خارتْ

واندكّ البنيان... من أربعة أركانْ!...

المستوى الثاني

قراءة سيمَائيّة لهذه اللّوحة الشعريّة

1. قراءة تشاكليّة:

تتكوّن هذه اللّوحةُ الشعريّة من تشكيلات نسجيّة متشاكلة، ويعسر الْتماسُ التشكيلاتِ المتباينة فيها، وفيما يأتي تحليل لها.

1. فوْح، رضابك، خمراً؛

2. شجن، الغربة، والأحزان، دثرْتُ، الشهقة، خارتْ، صدري، واندكّ؛

3. تُعتقني، تُبْدئني...

تتشاكل معاني الْفَوَحَان والرُّضاب والخمر من حيث إنّ كُلاً من هذه المعاني الثلاثةِ يشتمل على ذَفَرٍ ينتشر عبقاً فيما حولها، فالسِّمات الثلاثُ متشاكلاتٌ من حيث معانيها. وهي متشاكلة أيضاً من حيث إنّ كُلاً منها منتشِرٌ معناهُ لا مُنحَصِرُهُ. فالفوْح ليس أدلَّ على انتشار رائحته منه شيءٌ، فهو يفوح منتشراً

في مناكب الفضاء، ويتضوّع عبقاً فيما كلّ ما حواله من أرجاء. ولا يقال إلاّ مثلُ ذلك في سمة «رُضابك» بما هو ريقٌ سائلٌ وقابل للاستمرار والاختصاب يصدر عن الثغر فِعْلاً طبيعياً. والرُّضاب - وهو ليس مطلق ريقِ أيّ ثغرٍ!- مظنونٌ باللّذاذة الذّوقيّة، مثلُه مثلُ سمة «خمراً»: فهما سمتان ذوقيّتان تتشاكلان في معنى اللّذّات. وهما تتشاكلان من حيث إنّ كِلْتَيْهما تتّسم بالعُذوبة والسّيلان. وواضح أنّ هذه «الخمر» لا يراد بها إلى الخمر الحقيقيّة، كما هو بادٍ، وإنّما هي لفظة ذاتُ معانٍ تداوليّةٍ يريد النّصّ أن يعبّر من خلال توظيفها عن معنىً آخرَ أكبر من معناها المعجميّ، وهي على كلّ حال من المسكوكاتِ عنهنّ... وإلاّ لَكان الْتُمس هذه الخمرَ في أيّ حانةٍ من حاناتها المعلومة لو كان لها من الشّاربين!... ومثل الخمرِ الرّضابُ الذي هو في أصله العسل المصفّى، والذي يباع في الأسواق والدكاكين، ولم تكن الشخصيّة الشعريّة مفتقرةً إلى أن تتسوّله على الحبيبة التي لا تمتلكه على الحقيقة، ولكنّها تمتلكه على سبيل الانحراف اللّغويّ... فرضابُها ليس عسلَها، ولكنْ عُسَيْلَتَها. وخمرُها ليس مُطْلَقَ لُعابِ ثغرِها، ولكنّه رَيِّقَتُها. فأين الشيء من الشيء؟ وأين تلك العذوبةُ من هذا المشروبَ المُسْكر الذي يجعل العاقل معربداً فيفقد الاحترام؟ وإنْ هي إلاّ صورةُ الرّيِّقةِ وما في مذاقها من طِيبٍ ولذّة يثيران الانتشاء الجسديّ كما تثيره الخمرةُ في الوعي... وحتّى ذلك لم يكن أيضاً!... وإنّما الخمر واردةٌ هنا

بمعنىً روحيّ شفّاف، لا بالمعنى الماديّ المعروف... فلكأنّ هذه الخمرَ أشبه بتلك التي يتحدّث عنها المتصوّفة في أشعارهم، ويتلذّذونها بها في أذكارهم، لا خمرَ أبي نواس المُنْتِنة!...

وسِمة «فوح» هي سمة شميّة ينتشر عَرْفُها فيما حواليْها، غير أنّ الذي يشاكل فيما بين هذه السماتِ الثلاثِ أنّهنّ، ثلاثتَهُنَّ، يُحِلْن على معانٍ جميلة بغضّ الطَّرْف عن طبيعة الشّمّ والذوق والارْتِشاف. فهي تركيبة نسجيّة ترمز لقيَم جماليّةٍ متماثلةٍ تتضافر فيما بينها لِتُفْضِيَ إلى تشكيل صورة مركّبة حافلة بالانْتشاءات والارْتشافاتِ واللّذّات.

في حين أنّ سمات (شجن، الغربة، والأحزان) تأتي بعدها لتُبْطل، أو لتحاول أن تُبطل، مفعول اللّذّات والسَّعادات في السطر الأوّل فتُحيلها إلى ما يكون لها ضِدّاً. وإذا كانت هذه السماتُ الثلاثُ هنّ متشاكلاتٍ فيما بينهنّ بحكم تلازم معانيهنّ، فإنّهنّ يتبايَنّ مع السمات الثلاثِ اللذّاتيّة (وهنّ: فوْح، رضابك، خمراً). وبحكم هذا التقابل بين السمات السّتّ يستحيل النسْج إلى متباينٍ، فتَبطُل اللّذّاتُ أو ينقص مفعولها على الأقلّ بفعل السّمات اللاّحقات لها، والتي ما كانت إلاّ لتُصيبَهَا بالأذى، ولتَصُبَّ عليها أسواط الشقاء.

ونأتي إلى مدوّنة السماتِ الثمانِي التي رصدناها في الفئة الثانية لنلاحظَ أنّها تتشاكل متضافرةً لتؤدّي وظيفة الحزن والشقاء والأذى والحرمان، بل الفناء... وما يلازمها. أرأيت أنّ

الشَّجَن يلازم الغربة، وأنَّ الغربة يلازمها الحزن؛ وأنَّ الدُّثور لا يكون إلاَّ تَعِلَّةً في خَوَر الصدر؛ وأنَّ الشهقة ليس لها مكانٌ في الجسد إلاَّ الصدرُ الذي هو المنطلَقُ الأغْوَرُ لتشكُّلاتِ الصوت وتذبذباته. في حين أنَّ الاندِكَاك هو معنىً قابلٌ للمطاوعة وقع عليه الدَّكُّ فاندكَّ وانسحق. ولم يُصِبْ هذا الاندِكاكُ إلاَّ كِيَاناً كان قائماً فاستحال إلى دُروس، وهيئةً كانت موجودةً فوقع عليها الفناء ففَنِيَتْ، وهي البنيان. وإذا كان البنيان هوَ هيئةً تبدأُ صغيرةً ثمَّ تَكْبَرُ، فإنَّ الدَّكَّ حركةٌ عاتِيَةٌ ذاتُ قدرةٍ على إفناء البنيان، فيغتدي أثراً دارساً... وفي هاتين السمتين ما فيهما من تنافُر الأضداد، فهما إذن، متباينتان... من حيث ما ذكرْنا من وِجهة، ثمَّ من حيث إنَّ معنى الاندكاك هو معنىً منحصرٌ يأتي إلى معنىً منتشرٍ في الفضاء فيَهِيلُه، من وجهة أخرى...

وكأنَّ نسْج هذا الكلام، في هذه اللَّوحة الشعريَّة الأنيقة، كان مرتَّباً بمقدار، وموزونا بميزان: وإلاَّ فما بالُ سمة «تُعتقني» تتماثلُ متشاكلة مع «تُبْدئني»؟ فعلى المستوى المعنويِّ نجد قوله: «تُعتقني» يضارع المعنى الماثل في «تُبدئني»؛ ذلك بأنَّ الإعتاق، والإنشاء هما بالتماثل المعنويِّ بمكان، لأنَّ الذي يُعتقك هو كمَن أنشأك نشْأً جديداً؛ فهو، إذن، بمثابة الإبداء. فالمعنَيَان الكامنان في السِّمَتين الاثنتين متشاكلانِ على سبيل التماثل.

ونلاحظ أثناءَ ذلك حِواراً تستمدّ منه الشخصيَّة الشعريَّة قوَّتَها وكينونة ذاتها، حيث يتوزَّع هذا الحوار، بحكم طبيعته،

بين الذات والموضوع إذ تكمُنُ ثنائيّة تنطلق من الذات إلى الموضوع، ثمّ تعود من الموضوع إلى الذات، في ترجٍ محموم، وفي التماس غامرٍ بالرغبة الجامحة من هذه الذات: أوْليني؛ تُعتِقُني؛ تُبْدئني. ففي هذه السمات الثلاثِ تتجسّد المناجاةُ الحالمة بتحقيق ذوَبان الذات في الموضوع، والموضوع في الذات، حتّى يغتديَ الشريكان كياناً واحداً... يتفجّر من خلاله نَهرُ الحياة...

2. قراءة من الوجهة الحيزيّة

في كلّ لغة شعريّة، في تأسيساتنا السيمائيّة لقراءة النصّ الأدبيّ، يمثُلُ حيزٌ من نوعٍ ما؛ بحيث يكون أطواراً غنيّاً خصباً، كما يكون أطواراً فقيراً ضحْلاً، ولكنْ في الحالين هو موجود في النّصّ الأدبيّ لا يجوز أن يُخْطِئَه أبداً. ونسعى في هذه القراءة إلى الْتِماس هذا الضرْب من المتجلّيات السيمائيّة في هذه اللّوحة التي يبدو فيها الحيز فقيراً لا غنيّاً. ولا يعود ذلك إلاّ إلى أنّ الشخصيّة الشعريّة كانت مشغولة عن رسْم الحيز، بمَن في الحيز، لأنّه لديها أهمّ؛ فانصبّت العناية كلُّها على الموضوع الشارد بين أرجاء العدم السحيق...

ويمكن أن نلتمس الحيز، من خلال هذه اللّوحة الشعريّة، في السمات الآتية:

فوح رضابك؛ خمراً: الغربة؛ في صدري: البنيان.

وأقوى هذه السمات تمثيلاً للحيز الشعريّ قوله: «و ...ل
البنيان». فهذا الحيز يبدو عالياً في السماء، ممتدّاً في الفض ا .
مرصوصَ الأركان، متين البنيان، صفيق الكِيان... وكلّ قار ،
لهذا المَلْفِظِ يمكن أن يتمثّل الحيز فيه على نحوِ ما تسوّل ل..
مُخيلتُه بحيث قد يتمثّله قصراً مُنيفاً، أو ناطحةَ سحابٍ عالية،
أو بيتاً مُمَرَّداً من قَوارير؛ كما قد يتمثّله مجرّد كوخٍ حقير...

غير أنّ هذا الحيز ينهض في التمثّل الذهنيّ نهوضاً مغالِطاً لِما هو عليه في الملفِظ، إذ هو، في حقيقة الأمر، في حكم المفقود، لا في حكم الموجود... وإذا كان هذا البنيانُ موجوداً في أصله، فقد اندكّ ولم يعد له وجود. ذلك بأنّ هذا البنيان الذي لم يألُ الحبيبان جهداً في بنائه اندكّ وهارَ، فهو إذن غير موجود. فالنّصّ يتحدّث عن بنيان كان واندكّ، لا عن بنيان كائنٍ. فكأنّ الحيز الماثل في سمة «البنيان» هو مجرّد حيز أبيض، على الرغم من أنّنا استعجلنا الحكم في بداية الشأن فزعمنا أنّ الحيز الماثل في هذه السمة هو خصيب صفيق... وإذن، فما يمكن أن يغتديَ من هذا الحيز الماثل في الذهن، لأوّل وهلة، شامخاً عالياً، وقائماً ثابتاً، لا يعدو أن يكون مجرّدَ هيئةٍ كانت فلم تعُد كائنةً... لأنّ الدّكّ وقع عليها فهارَها، وقوّض أركانَها. والحقّ أنّ فعلَ الانهيار، أو قل على الأصحّ فعلَ التّهْوير، الذي يُذعِن له البنيانُ حين يُدَكّ دكّاً، يستحيل إلى سمة بصريّة وسمعيّة معاً، فيَخرُج من دائرة السمة البسيطة إلى دائرة السمة

الشديدة التركيب. أرأيت أنّ البنيان حين يتهوّرُ يُحْدِث، في الحقيقة، عدّة أصوات، ويرتجّ غيرَ ارتجاجات، فيتعدّد الصوت ويتمدّد داخل هذا الصوت الواحد.

قد لا يتّفق معنا القارئ في أنّ الفوَحَان هو من صميم معنى الحيز، وإنّ الظاهر لَهُوَ ذاك. ولكنّ الحيّز إذا صار إلى هيئة يمكن متابعتُها بالأنْف شَمّاً، غدا كالهيئة التي يمكن متابعتها إبصاراً. فالبنيان سمة بصريّة تُشاهَد بالعين حقّاً، فهي، إذن، حيز منظور، غير أنّ العَرْف العَطِر إذا شمِمْتَه بأنْفك أفضى بك إلى حيز ما، فالفوَحان يكوّن جزءاً من حيز الرُّضاب الذي هو سائل يسيل من أصل الثغر فيقذف به اللّسانُ إلى الشفتين فيسيل عليهما، أو من داخلهما، بمقدار الحاجة إليه... وكان حيز الرُّضاب لا يكون شيئاً لو لم يدلّ على طيبه ولذاذته ما يوجَد في الفوَحان من طيب الرائحة فخصّ الرّضابَ بهذه الصفة، ولولاهُ لكان التّسْآلُ عن شأن مَذاقه شأناً مشروعاً...

وأمّا سمة «خمراً» فهي تمثّل حيزاً سائلاً منظوراً مشموماً مَذُوقاً معاً، فهو حيز مركّب لا بسيط؛ إذ تستطيع أن تراه دون أن تشَمَّهُ، أو تشمّهُ دون أن تراه؛ كما تستطيع أن تتذوّقه دون أن تراه ولا أن تتَشَمَّمَه، مع ما نعلم بصعوبة وقوع فعْل الذوق بمعزل عن الشّمّ العائم فيه...

وهناك سمة أخرى تمثُل في سمة الخمر (خمراً)، وهي لونها؛ إذ لا يخلو أن تكون الخمرُ إمّا حمراءَ، وإمّا صفراء، وإما

بيضاء، وإمّا مائلة إلى البياض... وكلّ لون يتشكّل في هيئة قائمة بنفسها في تمثّل البصر. فبصريّةُ السمةِ الخمريّة هي سِمَة مركّبة من حيثُ دلالاتٌ كثيرة كما رأينا... بل نجد في الخمر قراءة تداوليّة، لأنّ فيها شيئاً مسكوتاً عنه، وهو لونها... واللّون في الخمر دلالة على نوعها، كاللّون في العسل - بين الأبيض والمائل إلى الحمرة- فالأبيض يدلّ على الجِدّة، واللون الآخر يدلّ على الْحُؤُول، أو على لونٍ معيّن من الْمَرعَى. وقد يتولّد عن تغيّر اللّون تغيّرُ الذوق، إمّا إلى حسَنٍ، وإمّا إلى قبيح...

وننتهي إلى سمة «الغُربة» في هذه اللّوحة لنلاحظَ فيها أنّها لا تقع، ولا ينبغي لها أن تقع، في عدَمٍ من المكان، وفي معزِل عن الحيز. فالمرء يتغرّب، أو يغترب، في مكانٍ غيرِ المكان الذي ألِفَه، فيحدُث له قلقٌ قد يُفضي إلى شقائه الْمُمِضّ. ولذلك يمكن أيّاً من الناس أن يعبّر عن ذلك المكان الغريب الذي لم تألفْه النّفس فيُطلِق عليه: «الْمُغْتَرَب»، ليغتديَ، فعلاً، شأناً دالاً على حيز غير مألوف، ومكان غير محبوب، لأنّه على النفس غريب... فيقع الاستيحاشُ منه والنّفور عنه.

غير أنّ هذا الحيز لا يتحدّد بمساحة، ولا يقاس بأصابع الراحة؛ فهو حيز مطلق بحيث يمكن تمثّله شاسعاً واسعاً، كما يمكن تمثّلُه بعيداً نائياً، عن أصل الحيّز الذي ألِفتْه الشخصيّة الشعريّة فكانت فيه تنعَم وترتَع، وتلهو وتَسْعَد...

والصَدرُ من الإنسان مقرّ للأسرار لأنّ فيه القلب، وموئلٌ للهموم لأنه مظنّة لاستقبال ذلك. وهاتان الصفتان تجعَلانِهِ ملتقىً لكلّ الهواجس واللّواعِج، والهموم والأتراح، والمسرّات أيضاً والأفراح... فهو حيز يحتمل مظهرين اثنين: مادّياً ومعنوياً جميعاً. ولكَ أن تقرأ الصدر هنا وقد اندلعتْ منه الشَّهقة الكبرى بمعنى السّمة البصريّة لأنّ الصدر هو الجزء الأعلى من جسم الإنسان، ولك أن تقرأه سمةً معنويّة بحكم أنّه يحتمل ذلك المعنى في شؤون معيّنة. بيد أنّ الذي أحال معنى الصدر هنا إلى الشأن الأوّل أنّه كان مصدراً لانطلاقةِ شهْقة، كالصَّعْقة؛ وصدورِ صيحة، كالذّبْحة.

3. قراءة إيقاعيّة

الشعريّة دون إيقاعٍ لا وجودَ لها في تصنيفات الشعر الحقّ. وإذا كان الشعراء الأقدمون، أعاريبُهم وأعاجمُهم، كانوا يلتمسون هذه الشعريّة في الإيقاع قبل التصوير، وفي الميزان العروضي قبل التفكير في التفرّد بالإبداع في النسْج الشعريّ؛ فإنّ شعراء التفعيلة هم غيرُ أولئكم، إذ يطمحون إلى الجمع في كتابة أشعارهم بين الإيقاع الذي كان القدماء، وحتّى المحدثون (نازك الملائكة مثلاً) [1] يطلقون عليه العروض؛ فقد كانت نازك

---

[1] ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962. يردّ عليها إلياس خوري بأنّ الشعر «قديمه وجديده، لم يكن في أيّ لحظة ظاهرة عروضيّة كما تزعم المؤلفة. وعندما تحشر الملائكة نفسها في الزاوية العروضيّة، فإنّها تعبّر خلف»

الملائكة ترى أنّ الشعر الجديد هو ظاهرة عروضيّة، ويبدو واضحاً من مضمون كلامها أنّها لم تكن تقصد العروضَ في تقنياته المعقّدة الثقيلة، ولكنّها كانت تريد إلى الإيقاع في جماليّته الممتعة. في حين أنّ شعراء النثر كثيراً ما يتجاوزن عن الإيقاع بمعنيَيْهِ الجماليّ والعروضيّ معاً. غير أنّ الفريقين من الشعراء العرب المعاصرين إنّما يسعَون إلى تقديم صورة شعريّة آسرة...

وإذا كان الميزان العروضيّ في دأبِ سيرته لا يلتفت إلى المستوى الجماليّ في تشكيلات الإيقاع الداخليّ والخارجيّ معاً، ويُعْنَى عناية صارمةً بالأسباب والأوتاد، والتفعيلات والاستفعالات، بما يتولّد عنها من استقامةٍ لهذا الميزان، أو خروج عنه بارتكاب العيوب العروضيّة الكثيرة، والتي لا تُخطئ، أو لا تكاد تُخطئ شاعراً فحلاً، فكيف بأيِّ الشعراء - فإنّ الإيقاع بمعناه السيمَائيّ يسعى إلى الْتماس الجمال في التشكيل اللّغويّ داخل السطر الشعريّ، ومِن ثَمّ يتولّج إلى أصوات اللّغة في كلّ تفاصيلها المنطقيّة لينتهيَ إلى قراءة جماليّة لتوظيف الإيقاع بضرْبَيْهِ الداخليّ والخارجيّ...

وقد سَعَيْنا نحن، في تأسيساتنا لقراءة الشعر الجديد، مثلُه مثل الشعر العموديّ، إلى محاولة الكشف عن جماليّة الإيقاع

=قناع النقد العلميّ والعروضيّ عن تجربتها الشعريّة الخاصّة»، دراسات في نقد الشعر، ص. 204، دار ابن رشد (لا ذكر لبلد النشر، اهو لبنان؟ يبدو ذلك)، 1979.

التي يجب أن تُضفي مظاهر أخراةً إلى المكوّنات الشعريّة بلغتها وتصويرها وإيقاعها... بل غالَيْنا في ذلك حتّى التمسناه في تحليل النصوص السرديّة وسَوائِها من النصوص الأدبيّة العالية الأدبيّة، أو القريبةِ مِنْ أنْ تكُونَها...

فليس بِدْعاً أن نعقد، هنا إذن، ونحن نقرأ هذا النّصّ الشعريّ في مستواه السِّيمَائيّ، لنسعى من خلاله إلى تحليل الإيقاع، والكشف عن جماليّته بواسطة الذّهاب إلى أبعدِ مدىً ممكنٍ في ذلك...

وكما سبقت الإيماءة منذ قليل، فإنّ شعر التفعيلة لا يُعنَى كثيراً بالمكوّن الإيقاعيّ، ولا نتحدّث عمّا يُطلق عليه أصحابه «قصيدة النثر»، إذْ تكوّنتْ لدى هؤلاء الشعراء عقدةٌ تَحْمِلهم على التّخلّي، مجّانا، أحيانا، عن هذا المكوّن الجماليّ الآسر في الشعريّات العربيّة، وخصوصاً أولئك الذين قصُرتْ بهم لغتُهم القليلةُ الزادِ، الضئيلةُ المخزونِ من الألفاظ، وهم بنعمة الله كثير، عن أن يجدوا منها شيئاً يكوّنون به هذه الشعريّة فتراهم يعمِدون إلى أيّ شيء يكتبونه ثمّ يزعمون للنّاس، جِهاراً، أنّهم يكتبون شعراً يسمَّى نثراً!...

وشعريّة ياسين الأيوبي بِدعٌ من هذا الإقصار، وهو على كلّ حالٍ يكتب قصيدة التفعيلة لا قصيدة النثر، فالرجل يمتلك لغة غنيّة: بمستويَيها المعجميّ والفنّيّ معاً، فهو يتحكّم فيها كيف يشاء، وهو يؤنّقُها ويؤلّقها إلى حدّ الشّفَافَة

الكاشفة، وهو يدقّقها ويرقّقها إلى حدّ النّسيم الرُّخاء. وأنت حين تقرأ شعر الأيوبي فكأنّك تقرأ لغةً كبيرةً أنيقةً، أي إنّك تُحسّ أنّ الرجل يكتب شعراً حداثيّاً باشتغاله على لغته وحملْها على الاِعْتمالِ داخل نصّه الشعريّ فإذا هذه اللّغةُ لا تزال تتحرّك وتتحفّز، وتتكشف وتتكشّف، وتتأنّق وتتألّق، فتترنّم بأصواتها العِذاب...

ونلاحظ من ذلك أنّ هذه اللّوحة الشعريّة، تنهض على توظيف الإيقاعين: الداخليّ والخارجيّ معاً، فممّا نذكر من شِقِّ الإيقاع الداخليّ:

أوليني؛ تُعْتِقني؛ تُبدِّئني. فهذه «الْفُونيمات» حين تتقابل متجاورةً تُحدث تصويتاً داخليّاً متناغماً لا يمكن إنكارُه، وهو يقوم على تشكيل الصوت الإيقاعيّ بواسطة مقطع: «نِي» المنتهيةِ به الفونيماتُ الثلاثةُ. وإذا كان «الفونيمُ» الأوّل نبا إيقاعه الأوّل فاختلف عن صِنْويْه التالِيَيْنِ له، فليس الشأن هو ذلك بالقياس إلى الصنوين المذكورين؛ إذْ هما يتّفقان في تشكيل الإيقاع اتّفاقاً كاملاً على سبيل التماثل. وكلّ ذلك كان والشأنُ منصرفٌ إلى التشكيل الإفراديّ لمكوّنات الإيقاع. فإن التفتْنا إلى التشكيل التركيبيّ لهذا الإيقاع، نجد النّصّ يذهب إلى أبعدَ من ذلك فعْلاً في توظيفه:

أوليني من فوج...؛

تُعْتِقُني من شجن...؛

تُبْدُئُني من حيث...

فكأنّ النّصّ الشعريّ يريد أن يتّكئ على تكرار هذه «المونيمات» المتماثلة، تماثلاً تامّاً أو ناقصاً على كلّ حال، ليذهبَ إلى أبعد الحدود الممكنة في توظيف أصوات اللّغة فيجعلَها تُسْهم في تشكيل الشعريّة من خلال الجماليّة الإيقاعيّة...

ولقد اتّخذ النّصّ الشعريّ من المقطع الصوتيّ «آن» الرُّكن الأوّل الذي يلتجِدُ إليه في تشكيل إيقاع القصيدة الخارجيّ. وواضح أنّ هذا المقطع من أجمل الأصوات وأرقّها وأغناها بالإيقاع العذْب الذي يشبه تتاليه، في أيّ نصّ إيقاعيّ، خريرَ ماءِ الساقيةِ وهو يتدفّق نحو المنحدر؛ وذلك ما جعل الشعراءَ العرب يلحَنُون إلى هذه الجماليّة الصوتيّة فيوظّفونها في نسْج قصائدهم العموديّة منذ القديم...[1] وكذلك نجد نصّ قصيدة «رقوم على أديم الوجد»، في عامّته، يتّكئ في إيقاعه المركزيّ على هذا المقطع الجميل: الأحزان؛ البنيان؛ النسيان؛ الْمَرْجان؛ الأجفان؛ الوديان؛ الْغُدران؛ حرّانْ؛ الريحان؛ الْخُلْجان؛ الأدران؛ الألحان؛ الأزمان.[2]

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، دار هومة، الجزائر، 2001.

[2] ينظر ياسين الأيوبي، آخر الأوراد، ص. 27، بيروت، اتحاد الكتاب اللبنانيّين، 2005.

إنّ مِن النّاس مَن يرى أنّ عهد البلاغة قد انقضى وانتهى، وأنّ عهد السّيمائيّة قد أقبلَ فاستوَى؛ وليس أخطلُ من ذلك رأياً، ولا أسفه قولاً؛ لأنّ السّيمَائيّة لم يكن من وظيفتها أنّها تسعَى إلى تقويضِ بنيان البلاغة العتيق الذي يعود تاريخه إلى خمسة وعشرين قرناً من عهد الحضارة الإنسانيّة المكتوبة؛ ولكنّها جاءت لتعالج النّصّ الأدبيّ، ومظاهر الحياة العامّة، برموز وأدوات لا تمتلكها البلاغة التي تتسلّط، بحكم وضعها، على النّصّ الأدبيّ وحدَه نثريِّهِ وشعريِّهِ، وشعريِّه أكثر من نثريّه. في حين أنّ السيمَائيّة تُغْرَى بالألوان، والأصوات، والإشارات، والمْوْضات، والمْشمومات، والحركات، والأذواق، وكلّ مظاهر الحياة، بالإضافة إلى كَلَفِها بالنّصّ الأدبيّ بحكم أنّه مظهرٌ فنّيّ يمكن أن يتظاهر في نسْجه بكل ما ذكرْنا من عناصر ومظاهر. ولكنّها لا تستطيع أن تحِلّ محلّها فتُلْغيَها من الوجود إلغاءً. لأنّ البلاغة هي بمثابة نحو النّصّ الجميل، فهي، من بعض الوجوه، تمثُلُ في حكم النحو من حيث هو تقنينٌ لاستعمال الكلام الصحيح.

فالذي لا يعرف أركانَ التشبيه وأنواعَه؛ ولا الاستعارة وضروبَها، ولا الكناية في تجلّياتها، ولا المجاز في أطواره المختلفة، لا يستطيع أن يفهم الشعر، فهماً عميقاً دقيقاً، ولو كان أسْوَمَ من قريماس! ولا يقال إلاّ نحو ذلك في الذي يعرف

البلاغة في إجراءاتها التقليديّة المحدودة، ثم يستنكف مِنْ أن يطلب شيئاً من إجراءات السيمائيّة يفتّح بها فهمه، ويُنطّق بها نصّه، فإنّه سيحوم على النّصّ ولا يقع، ويقترب منه ولا يلامسه، فإن تكلّف ذلك طفا ولم يسبُرْ.

من أجل كلّ ذلك نحن نرى أنّ التضلّع من اللّغة لا يكفي لفهم الشعر وتذوّقه حتّى يغتديَ جزءاً من النفْس، وبَضعة من الرُّوح. بل لا بدّ مِن أن يطلب المتذوّق البلاغيّات والسيمائيّات معاً، حتّى يذهبَ في فهْم النّصّ إلى أبعد أغواره، فيتحصْحَصَ في أعماق قَراره! ذلك بأنّ الشعر الكبير لا يأتي شيئاً غيرَ استعمال اللّغةِ الانزياحيّة، والمعاني المسكوتِ عنها، وهي من صميم التداوليّة التي هي إجراء من إجراءات السيمائيّة العامّة تبحث فيما وراء المعنى، وفيما كان الشاعر يريد أن يقوله، فلم يقُلْه؛ أو فيما قال مِنْ بعضه، وترْكِ بعضه الآخرَ للقارئ، أو المتلقّي، يُكمِلانِهِ بالتّفهم، ويُغْنِيانِه بالتذوّق. فقول امرئ القيس مثلاً:

كأنّي، غداةَ البينِ، يوم تحمّلوا لدى سَمُراتِ الحيِّ ناقفُ حنظلِ

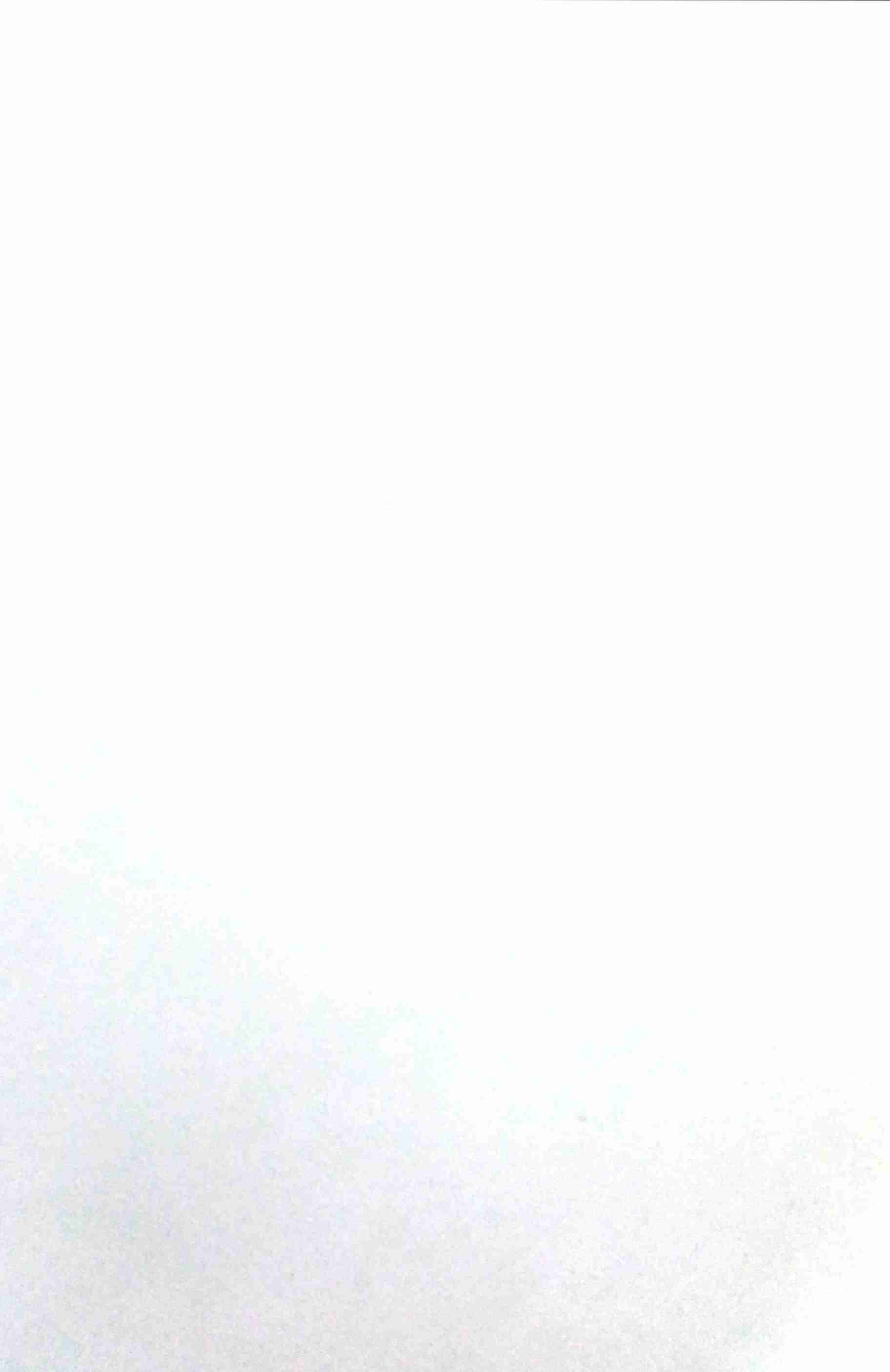
يمكن أن يُتذَوَّق بما أفاء اللّهُ على المتذوِّقِ من إجراءات البلاغة المحدودة، ومنها المشبَّهُ به (ناقِفُ حنظل) الذي يتأخّر هنا تأخّراً مدهشاً فلا يتمّ مجيئه إلاّ لدى نهاية البيت، من حيث كان وقع تصدير البيت بالمشبّه (كأنّي). غير أنّ ناقِفَ الحنظلِ لا يعني تشبيهاً شعرياً بديعاً إذا وقع الاجتزاء بظاهر أمره، وهو أقصى ما تبلغه البلاغة التي تحلّل أمر الشخصيّة الشعريّة على

أنّها كانت يومَ تحمّلَ الأحبة في ذات صباح، وأمام أشجار السَّمُر التي كانت تظلّل بعض ساحِ الحيّ: كأنّها ناقفُ حنظلِ. غير أنّ أجمل ما في هذا الشعر لم تقله اللّغة البلاغيّة في نسْجها، بل سكتتْ عنه ووذَرَتْه إلى المتلقّي ليصطنع فهمَه حتّى يتفهّم، وليُعْنتَ ذوقه حتّى يتذوّق. فالغائب أهمّ من الحاضر، والمحذوف أجمل من المذكور، فإنّما الشاعر يريد هنا، وبكلّ بساطة، إلى أنّ الشخصيّة كانت تبكي غداة البين بدموع غزار، فكان حالُها يشبه مَن يَنقُفُ خُطْباناً شديدَ المرارةِ فيتسبّب في سيَلانِ دموعِ النّاقِفِ حتّى تَهْمِيَ هَمَيَاناً غزيراً. فهذا المسكوت عنه في هذا البيت، وهو أجمل ما فيه، هو الذي تُعنَى به التّداوليّة، من حيث لا تكلّف البلاغةُ نفسَها أكثر ممّا في وُسْعها.



الفصل السابع

الصورة الشعريّة



الصورة الشعريّة [1]

لقد عُنيت المعاجم الغربيّةُ عنايةً شديدةً بمفهوم «الصورة» الذي يتّخذ له معانيَ كثيرةً في الثقافة الفكريّة المعاصرة، فهو في السينما، وهو في الرسم، وهو في الرياضيّات، وهو في الجينات الوراثيّة، وهو في تمثيل الأصل، وهو في الشَّبَه، وهو في الانطباع، وهو في الإدراك، وهو... أخيراً في جماليّة الأدب، [2] وهو الشّأن الذي يعنينا منه أساساً.

ذلك، وإنّا كنّا كتبنا فصلاً عن الصورة الشعريّة منذ عشرين عاماً، في أوائل عهدنا بالكتابات الحداثيّة لم نعد نحمَده ولا نرتضيه. [3] ولذلك كتبنا في العهد الأخير فصلاً عن هذا الموضوع نفسِه تحت عنوان: «آلصورة البلاغيّة أم الشعريّة؟» [4] حين جئنا نكتب في نظريّة البلاغة شيئاً... ولعلّ مِن مِن غير المنهجيّ ولا المعرفيّ أيضاً، أن نتناول اليوم قضايا الشعريّات، ثمّ لا نتناول منها قضيّة الصورة والتصوير. ولكنّنا نودّ أثناء ذلك أن نلاحظ أنّ الصورة على الرغم من شيوعها في الثقافة الغربيّة، وعلى الرغم من أنّها لم تكد تُخطئ كتابةً من

---

[1] من الكتابات العربيّة المعاصرة المرموقة التي كُتِبت عن الصورة الفنّيّة ما كتبه الصديق جابر عصفور في كتابه: «الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب»، دار التنوير، بيروت، ط.2، 1983؛ وما كتبه الصديق المرحوم علي البطل أيضاً بعنوان: «الصورة في الشعر العربيّ حتّى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطوّرها»، دار الأندلس، بيروت، ط.3، 1983. غير أنّ ذلك يظلّ مجرد نطفة في قاموس بالقياس إلى ما كتب الغربيّون في هذا المجال.

[2] **Cf. Robert, Le petit Robert, Image.**

[3] ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعريّ، دار الحداثة، بيروت، 1986.

[4] ينظر عبد الملِك مرتاض، نظريّة البلاغة - متابعة لجماليّات الزُّخرُفة والأسلَبة: إرسالاً واستقبالاً- (كتاب تحت الطبع).

الكتابات الجماليّة المقارِبة للنصوص الشعريّة خصوصاً، إلاّ أنّا لا نعرف أحداً منهم عرّفها تعريفاً أدبيّاً دقيقاً، فجعلها مصطلحاً نقديّاً بحقّ، غير الشاعرين الفرنسيّين المتعاصرين بيير روفردي (Pierre Reverdy, 1889-1960) وأندري بروطون (André Breton, 1896-1966).[1] فكأنّ شأن الصورة، هو شأن التذوّق الذي كنّا عالجناه في الفصل السادس من هذا الكتاب، يُتحدّث عنه، ويُرتفَق به في الكتابة، دون البحث في ماهيته، ولا التعمّق في تحديد مفهومه.

وقد كان لمفهوم الصورة في الثقافة الإسلاميّة شأنٌ كبير، بحكم أنّ الله تبارك وتعالى هو الخالق المصوِّر، كما في قوله: (هو الخالقُ البارئُ المصوِّرُ له الأسماءُ الْحُسْنى...).[2] وقد فصَّل المفسِّرون المسلمون القول في كيفيّة هذا التصوير وأطواره تفصيلاً كثيراً.

ولذلك عُنِيَ بمفهوم الصورة من الوجهتين الفلسفيّة والكلاميّة علماءُ النظريّات والمفاهيم مثل الشريف الجرجاني حين يقول عن الصورة الجسميّة: إنّها «جوهر متصل بسيط لا

[1] يراجع أندري بروطون، بيانات النزعة السرياليّة **Manifestes du Surréalisme, Gallimard, Paris, 1924.**)..(

[2] من الآية الأخيرة (الرابعة والعشرين) من سورة الحشر. وممّا يُذكر أن حاطب بن أبي بلتعة قرأ لفظ «المصوَّر» بفتح الواو المشدّدة، ونصْب الراء، على أنّ البارئ يعمل عمل فعله، فيكون المعنى: «يميّز ما يصوّره بتفاوت الهيئات». الزمخشري، الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، **4. 510**، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت). أي إنّ لفظ «المصوَّر»، في قراءة ابن أبي بلتعة، لا يغتدي امتداداً وتماثلاً للفظ السابق، وهو «البارئ» الذي كان تماثل مع اللفظ الذي سبقه أيضاً، وهو «الخالق»؛ ولكنّه يغتدي ثمرة من ثمرات البارئ الذي يخلق كلّ شيء على هيئة معلومة.

وجود لمحلّه دونه، قابل للأبعاد الثلاثة المدركة من الجسم في بادئ النظر [...]. ويقال: صورة الشيء، ما به يحصل الشيء بالفعل»؛ [1] ومثل محمد ابن أحمد بن يوسف الخوارزمي الذي يعرّف، هو أيضاً، الصورة، ولكنْ في سياق المعنى السابق، تعريفاً أوسع وأدقّ، وذلك على أنها تمثّلُ «في هيئة الشيء وشكله الذي يتصوّر الهيولى بها [...]. فالجسم مؤلّف من الهيولى والصورة. ولا وجودَ لهيولى يخلو عن الصورة إلاّ في الوهم. وكذلك لا وجود لصورة تخلو عن الهيولى إلاّ في الوهم.

والهيولى يسمَّى: المادّةَ والعنصر والطّينة.

والصورة تسمّى: الشكلَ والهيئةَ والصيغة». [2]

وواضح أنّ الفلسفة بحكم أنها أمّ العلوم، كانت سبقتْ إلى التعامل مع هذا المصطلح الذي استعمَل معناه المبسّطَ الشعراءُ العرب منذ عهد زهير بن أبي سُلمى. [3] ولذلك نجد مفهوم الصورة (L'image) يدور في كتب الفلسفة دوَراناً كثيراً، ويتّخذ فيها جملة من المفاهيم الفرعيّة. وقد ذهب في تعريفها جميل صليبا، انطلاقاً من معجم الفلسفة لأندري لالاند إلى أنّ هذه الصورة إمّا أن تكون «تمثيلاً ماديّاً لشيء خارجيّ مدرَك بحاسّة البصر، كارتسام خيال الشيء في المرآة، أو تمثيله بخطوط بيانيّة. وإمّا

---

[1] الشريف الجرجاني، التعريفات، ص. 102.

[2] الخوارزمي، مفاتيح العلوم، ص. 63.

[3] وذلك حين يقول:

لسان الفتى نصفٌ، ونصفٌ فؤادُهُ   فلم يبقَ إلاّ صورةُ اللحم والدّم

أن تكون تمثّلاً ذهنياً لشيءٍ مدركٍ بحاسّة البصر أو غيرها من الحواسّ».[1]

وقد عوّل صليبا على من سبقه في تعريف الصورة وأنواعها، ومنهم الشريف الجرجاني، ولالاند، [2] وكلّيات أبي البقاء فتابع كلّ أنواع الصور التي تنوّعتْ مفاهيمها في الفلسفة، ولكنّه بحكم الاختصاص، لم يعرض للصورة بالمفهوم الأدبيّ الجماليّ.

ولا نعتقد أنّ كورتيس وگريماس حين عرضا لمفهوم الصورة، من الوجهة السيمَائيّة، قالا شيئاً كثيراً يقع الانطلاق منه في تأسيس هذه المسألةِ أدبياً.[3]

ولعلّ الشاعر الفرنسيّ بيير روفيري في (Pierre Reverdy, 1889-1960) أن يكون أوّل من حاول أن يتناول الصورة بمعناها الشعريّ الرّقيق الشفّاف، وذلك حين يقول:

«إنّ الصورة هي إبداع خالص يصدر عن القريحة.[4]

---

[1] جميل صليبا، معجم الفلسفة، 1. 546، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصريّ، القاهرة، 1978. وانظر ايضا م. س.، ص. 1. 741 حيث يتناول صليبا مفهوم الصورة بتفصيل.

[2]Voir André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Image, P U F , Paris, 1980.

[3] Voir Courtés et Greimas, SÉMIOTIQUE, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Image, Hachette universitaire, Paris, 1979.

[4] ترجمنا لفظة «Esprit» في إصل النّصّ الفرنسيّ بواسطة «القريحة»، على الرغم من أنّها في الفرنسيّة تعني النفس، كما تعني الرّوح، فهي واسعة المعاني في اللغة الفرنسيّة، وذلك لاعتقادنا انّ الذي يلائم الصياغة العربيّة هو «القريحة». وهو اللفظ الذي يستعمله العرب لمثل هذا المعنى، فلا أحدَ يقول: «جادتْ نفسُه بقصيدة»، ولكنّ الناس جميعاً يقولون: «جادتْ قريحتُه».

وإنها لا يمكن أن تنشأ عن التشبيه، ولكنْ بتقريب فيما بين حقيقتين تبعد إحداهما عن الأخرى، قليلاً أو كثيراً.

وكلما تقاربت العلاقات بين هاتين الحقيقتين ازدادتا تباعُداً ودقّة، فتكون الصورة بينهما أقوى. كما تكون لهذه الصورة ذات قوّة تأثريّة، وذات قابليّة لتمثيل الحقيقة الشعريّة»[1]

فالصورة الشعريّة هي خلاصة الإبداع، وهي أنقَى وأرقَى ما تجود به القريحةُ عطاءً أدبيّاً رفيعاً، وهي ليست، بالضرورة منبثقة عن التشبيه، ولكنّها تتشكّل ممّا بين شيئين، يطلق عليهما الشاعر الفرنسيّ روفردي «الحقيقتين». وقد تتباعد هاتان الحقيقتان كما قد تتقاربان. غير أن الصورة الشعريّة، فيما يزعم، تزداد جمالاً ونضارة، وبهاء وطلاوة، فيشتدّ تأثير الصّورة في المتلقّي، كلّما تباعدتا فيما بينهما.

وقد تناصّ الشاعر الفرنسيّ الآخر، وهو أندري بروطون، وهو زعيم السرياليّة، في تعريفه للصورة الشعريّة مع بعض هذا التعريف الذي حاولْنا ترجمته هنا. ويبدو أنّ بروطون كان يعترض، من طرْف خفيّ، على تعريف صاحبه روفردي، كما نلاحظ ذلك فيما يأتي. يقول أندري بروطون:

---

[1] **P. Reverdy, in A. Breton, Manifestes du surréalisme, p. 31, Gallimard, Paris, 1924.**

وقد قال الشاعر الفرنسيّ هذه الكلمة سنة **1918**.

«لا شيء للقريحة، بادئ ذي بدء، من الحجّة الواعية. إنّ من التقارُب العرضي الذي يتمّ، من بعض الوجوه، بين تعبيرين اثنين ينبثق نورٌ مخصوص، هو نورُ الصورة (Lumière de l'image)، التي نبدو إزاءها بالغي الحساسة. ذلك بأنّ قيمة الصورة تخضع لجمال اللّقطة التي وقع اشتيارُها (La beauté de l' étincelle obtenue). ونتيجة لذلك، فإنّ الصورة هي الوظيفةُ الناشئة عن اختلاف الطّاقة الكامنة بين مُزْدَجِيَيْنِ (Entre deux conducteurs)»[1].

إنّ الصورة الأدبيّة، سواء علينا أكانتْ بلاغيّةً أم غيرَ بلاغيّة في أصل نسْجها اللّفظيّ، فإنّها أمست في معجم النقد الأدبيّ المعاصر رُكناً فيه، ومظهراً من مظاهره. وهي المفهوم الذي يمثّل في أروع أدبيّة الأدبِ وشعرِيّة شعره. وربما امتدّت الشعريّة في التنظيرات الأدبيّة الحداثيّة إلى ما يسمّى في التصنيف التقليديّ «النثر الأدبيّ». لأنّ مثل هذا النثر هو قبل كلّ شيء أدبٌ يغذوه الخيال، وتفرزه اللّغة. وكلّ عمل ينهض على إبداع الخيال، ونِشْدان الابتكار، فهو مما ينتمي إلى الفنّ. فالرواية الجميلة لا تقلّ تأثيراً في المتلقّي عن القصيدة الجميلة، إن لم تَفُقْها. ولذلك ربما وجد بعض الشعراء العرب المعاصرين في أنفسهم شيئاً من شعرهم؛ فقد زعم لي محمود درويش بمدينة

---

[1] A. Breton, Op. cit., p. 51.

مكناس عام ثلاثة وثمانين وتسعمائة وألف أنّه كان يتمنّى أن يكون روائيّاً، لا شاعراً، ولكنْ جرى الشّأن بما شاء!...

والصّورة لا تمثّل حقيقةً ما، إلاّ الحقيقة الشعريّة. وما كان يتحدّث عنه روفردي لم يكن يعني به الحقيقة بمعناها الفلسفيّ، ولكنْ بمعناها الشعريّ، لأنّه هو شاعر قبل كلّ شيء. وقد تكون الحقيقة الشعريّةُ هي أجملَ الحقائق، في غياب يقينيّة الحقائق التي يتمسّك النّاس بكثير أو قليل منها باطلاً...

وعلى أنّ الصورة الأدبيّة ليست تشبيهاً أو استعارة أو كناية أو مجازاً على وجه الضرورة، بل كثيراً ما تمثّل هذه الصورة في انزِياحات اللّغة الشعريّة المعاصرة الخالية من ذلك، من حيث لم تكن الصورة في الكتابات الأدبيّة القديمة تكاد تستغني عن أدوات البلاغة تتّخذها في نسْجها.

والصورة هي ثمرة التصوير الفنّيّ بواسطة لغةٍ شعريّةٍ لفكرة أو عاطفة أو رعْشة أو غضبة في لحظةٍ تشبه الفلتة السانحة؛ فهي تطفحُ في النّسج الأدبيّ الجميل فتكون فيه بمثابة التّاج الذي يتوّج التّعبير فيمحّضه للأدبيّة الرّفيعة، ويجعله متميّزاً في نسْجه عن سَوائه، من الكتابة النثريّة، غير الأدبيّة خصوصاً.

والحقّ أنّ الصورة الفنّيّة، أو الشعريّة، فكلاهما قد يقال ولا حرجَ، ليست نظريّة مفهوميّة يتأسّس عليها مذهب فنّيّ، ولكنّها إجراء تذوّقيّ بحيث تمثُل في كلّ النصوص الأدبيّة المزدانة بالتصوير البديع. فكما أنّ الذّوق هو ملَكةٌ تحصل

للمتلقي في تذوق جمال الكلام، فإنّ الصورة الفنيّة تقع في الذهن المتلقّي، والمتصوَّر للنصّ المتلقّى، فيقع تمثّل أطوارها التي تتجلّى في شبكة النصّ الشعريّ الرّفيع، فتوسّع من دائرة التّذوّق، وتصقل ملكة التّفهّم.

صُورِيَةُ العناوين الشعريّة

إنّ لعناوين الدّواوين والقصائد، ومن ثمّ كلّ عناوين الكتابات الإبداعيّة مثل الكتابات الروائيّة والقصصيّة أهميّةً سيمَائيّة تكوّنُ دلالتُها جزءاً مهمّاً من مسار الفهم التّأويليّ لمدلول هذه العناوين على المستويين الجماليّ والسيمَائيّ معاً؛ وذلك بعد أن لم يكن الشعراء العرب الأقدمون، ولا المحدثون أيضاً، يتكلّفون إطلاق أيّ عنوان على قصائدهم التي كانوا يكتبون، بلْهَ دواوينهم التي لم تكن تُجمع في دفّتي كتاب إلاّ بعد وفياتهم غالباً. ثمّ خلَفَ من بعدهم خلْفٌ من الشعراء في العهود الأخيرة كانوا يختارون صدر بيت، من قصائدهم، أو عجُزَه، ليتّخذوه عنواناً للقصيدة. في حين أنّ اختيار عناوينَ للدّواوين الشعريّة هو ثقافة شعريّة هبّت رياحُها علينا من الغرب. فعهدنا بالشعراء الفرنسيّين، مثلاً، يتّخذون لدواوينهم عناوينَ، شأن بيير رونصار (Pierre Ronsard, 1524-1585) الذي كان يتّخذ لدواوينه عناوين تميّزها، ومنها ديوانه «أناشيد» (Hymnes) الذي ظهر عامي 1555- 1556، منذ مطالع

فجر الأدب الفرنسيّ في القرن السادس عشر. ولم نرد أن نبحث في الآداب الغربيّة الأخرى التي نفترض أنّها سيرة واحدة من الأدب الفرنسيّ.

ولذلك جاءت كلّ دواوين الشعراء الأقدمين، وإلى مطالع القرن العشرين بالقياس إلى شعراء المُهاجَر الأمريكيّ، أما بالقياس إلى الشعراء الآخرين فقد يمتدّ الزمن بالظاهرة إلى منتصف القرن العشرين خاليةً من العَنْوَنَةِ. لقد كان الناس يجتزئون بإضافة الديوان الشعريّ إلى اسم الشاعر ويستريحون. وكان لكل شاعر، نتيجة لذلك، ديوان واحدٌ لا مجموعة من الدّواوين. وهي السيرة التي يسير عليها اليوم الشعراء المعاصرون الذين ينشرون دواوين، أحياناً، في حجم الكراريس. وربما اقتصروا في الديوان الواحد لهم على نشر نصّ قصيدة واحدة فقط. ولو جئنا ننظر إلى مقادير الأشعار، بتَعداد الألفاظ في هذه الدّواوين، وقارنّا عدد هذه الألفاظ في ديوان المتنبي أو الفرزدق مثلاً، لكان لكلّ واحدٍ من هذين الشاعرين خمسون ديواناً أو أكثر في التَّعداد. وبالمقابل، لكان أصبح لكلّ شاعر معاصر مجرّد ديوانٍ واحدٍ من الحجم المتوسط وربما الصغير. وعلى أنّ الشعراء المعاصرين، ومنهم بدر شاكر السيّاب، نُشرتْ أعمالهم الشعريّة كلّها (دواوينهم) في حجم ديوانٍ واحد. فطريقة «الأعمال الكاملة» تعيد الماء إلى بعض مجراه.

وإنَّ اختيار عنوان القصيدة، ثمَّ عنوان الديوان، هو جزء من الوظيفة الإبداعيَّة للشاعر، فقد تكون القصيدة جميلة فيُفسدها الشاعر بوسْمِها بعنوان مبتذل ركيك. كما قد تكون قصائد الديوان ذاتَ شعريَّة طافحة، فيُطفئ من وهَجها الجماليَّ عنوان مباشرٌ عارٍ.

وربما يقع في هذه الْهَنَةِ كبارُ الشعراء كما يقع فيها صغارهم، فقد أهدانا الصديق الشاعر شوقي بغدادي آخرَ دواوينه، وهو الثاني عشر، الذي نشره بعنوان: «البحث عن دمشق».[1] ومِثل هذا العنوان ليس، في نظرنا شعرياً، لأنّه لا يوحي إلاَّ بمجرّد البحث عن مكانٍ وقع فقْدُ السبيل إليه. وليس ذلك ما يريده مضمون العنوان الذي هو إنكار لدمشق الرّاهنة، وإبداء الحنين إلى دمشق نهر برَدى الجاري النّظيف... وربما كان من الأمثل اختيار عنوان يوحي ببعض مضمونه، مثل: «الحنين إلى دمشق الأمس». وعلى أنّا نُقرّ بعدم شعريّة هذا العنوان الدّالّ، على كلّ حال، على مضمون الديوان...

وقد كنّا رأينا مارسيل بروست (Marcel Proust, 1871-1922)، الروائيّ الفرنسيّ، يختار لروايته عنوان: «البحث عن الزمن الضائع» (À la recherche du temps perdu)، فحسُن الاختيار، لأنّ البحث عن الزمن الضائع يحمل

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، شوقي بغدادي يبحث عن دمشق، جريدة «الرياض»، الرياض، يونيو 2005.

على الاعتقاد بأنَ هذا الزمن الضائع لا يقع العثور عليه، ومن ثمّ لا يمكن استرجاعه أبداً، في حين أنّ «البحث عن دمشق» لا يقتضي، في ذهن المتلقّي لأوّل وهلة، إلاّ اقتطاع تذكرة من إحدى شركات الطّيران ليتمّ الذّهاب إليها، وليس العثور عليها فقط!... غير أنّا رأينا شوقي بغدادي يختار عناوين أُخَرَ، لدواوين من شعره أجمل وأوغل في الشعريّة مثل: «ليلى بلا عشّاق»(1979).

والحقّ أنّ الشعراء الكبار، والصغار أيضاً في أحوال خاصّة، يعرفون كيف يغتدي كلّ كلامهم صوراً إن شاءوا، كما كان أبو العتاهية يقول لأصحابه: لو شئت أن يكون كلامي كلُّهُ شعراً لفعلت؛ إذْ كثيراً ما تنطلق الصّورة الفنّيّة من عنوان القصيدةِ نفسِها، أو من عنوان الدّيوان ذاته. خذ لذلك مثلاً بعض عناوين قصائد الشاعر الفرنسيّ روفردي حين يقول: «اللّيلة المبلّلة»، و«أشجار البحر»، أو عنوان أحدِ دواوينه، وهو: «غدير الزُّجاج»؛ أو عنوان أحد دواوين بودلير الذي اكتسب شهرة عالميّة، وهو «أزهار الألم»، [1] أو عنوان أحد دواوينه الأُخَر: «قلبي تعرّى»؛ أو عنوان قصيدة بدر شاكر السيّاب: «أنشودة المطر»؛ أو عنوان ديوان عبد العزيز المقالح: «الخروج من دوائر الساعة السليمانيّة»؛ أو عنوان ديوان عبد الله حمّادي: «البرزخ

---

[1] لا نقول بسلامة الترجمة التي تجعل الألم شراً، وقد كنّا نحن أيضاً نصطنع هذه الترجمة تقليداً، فلمّا ألممنا إلماماً بحياة بودلير تبيّن لنا أنّه لم يكن شرّيراً، ولا كان يريد إلى الشرّ، ولكنّه كان شقيّاً وكان يريد إلى الشقاء، فاختار عنوان: «أزهار الألم» (**Les fleurs du mal**).

والسّكّين»؛ أو عنوان ديوان عبد الحميد شكيّل: «مرايا الماء»؛ أو عنوان ديوان عبد الله بن صالح الوشمي: «المرأة بحر... أم عاصفة؟»؛ أو عنوان ديوان فيصل أكرم: «الخروج... من المرآة»؛ أو عنوان ديوان سعد الحميدين: «ضحاها الذي...».

ونودّ أن نتوقّف لدى بعض هذه العناوين لمعالجتها بشيء من التحليل، في هذه الفقرة من الفصل.

1. مرايا الماء:[1]

تكوّن هذه العبارةُ عنواناً لأحَد دواوين عبد الحميد شكيّل الخمسة. ونستشفّ في هذا العنوان، كما هو بادٍ، شعريّة سخيّة غامرة، وظلالاً دلاليّة وارفة، لا ينتهي إلى مَجاهل أبعادها السحيقة إلاّ من أُوتيَ قدرةً على تأويل المعاني، والذّهاب في تأويلها إلى أبعد الحدود الممكنة... ذلك بأنّه اشتمل على سمتين اثنتين تُحيل كلّ منهما على شبكة من القيم، وعلى مجموعة من العادات والطّقوس التي تعود بالفضل على الناس في الأرض... فإذا كان الارتفاق بالْمِرآة لا يأتي بالنفع إلاّ في مستوىً معيّنٍ من الرُّقيّ في مَراقي الحياة، فإنّ الماء منه نُخْلَق، وبه نحيا، وله نعيش. فلا يوجد كائنٌ حيّ يستغني عن الماء الذي يقال إنّه سيكون العلّة الأولى في حروب المستقبل بين الأمم المتجاورة، كما توجدُ الحال عليه اليوم بين تركيا وجيرانها، ولا نتحدّث

---

[1] نشر وزارة الثقافة، الجزائر، 2005.

عن اليهود الذين ينظرون بطمَعٍ وجشع إلى مياه العرب، وخصوصاً مياه النيل والليطاني: فهم، في الأصل، ليسوا أهلَ أرض فلسطين: لا حكّامُهم ولا حتّى كثيرٌ من جنودهم الذين يقتُلون الفلسطينيّين ولا يُقتَلون، ويهاجِمونَهم ولا يهاجَمون، لاختلال ميزان القوّة التي حُرِم من امتلاكها الفلسطينيّون، وأُحِلّتْ لليهود... ثمّ لتعطّل الشهامة العربيّة، وفقدان النخوة من أنوفهم، ثمّ لذهاب العُرف بين اللّه والنّاس، واللّه المستعان! إنّ البليّة حين تستشرِي ببلائها لا تستشير الذين تبتليهم بشقائها!...

وكان الماء منذ أقدم العصور مَظنّةً لِمَشاهدِ الجمال، فبلقيس حين دخلت الصرْح الْمُمَرَّد من القوارير كشفتْ عن ساقَيْها ظنّاً منها أنّ الرُّخام اللاّمع الذي كان يغطّي أرضيّة الصرح كان ماءً شفّافاً، فخشِيَتْ، بحكم الطّبيعة والطّبع، على ملابسها مِنْ أن تتبلّلَ به، ففعلتْ ما فعلت...

والماء عندنا في الجزائر لا يزال يشحّ بالوجود، ولا تزال السماء تقتّر علينا فلم تعد تهطل به علينا إلاّ قليلاً. وهي إن هتنتْ فإنما تهتن على بعض الشمال، أمّا الأرجاء الأُخَرُ السحيقة من الوطن فإنّها تظلّ عطشى!...

وتعني عبارة: «مرايا الماء» التي اختيرت لتكون عنواناً لديوان عبد الحميد شكيِّل، من الوجهة الدلاليّة، أنّ المرء يمكن أن يرى وجهه أو هيئته، في صفحة الماء إذا كان صافياً زلالاً، كما رأى الحطيئة وجهَه يوم أن هجاه!... ولا يمكن أن

تكون المرايا المكوّنة من الماء إلاّ صقيلةً لامعة، ومجلوّةً صافية:

وإذن، فإنّ كلّ لفظ من الاثنين اللّذين يتكوّن منهما العنوان يوحي بشيء، ويحيل على شيء. فالمرايا ليست هنا موضوعةً في دلالتها الحقيقيّة، ولكنْ في دلالتها الانزياحيّة. أمّا الماء فليس المقصود به أيّ ماءٍ، ولكنّه الماء الصافي الزُّلال. ثمّ إنّه ليس الماء الزّلال الذي يجري أو يركُد في مكانٍ منقطع عن العمران، ولكنّه الماء الذي ينتفع به النّاس في الشّرب، ويَرْتَفِقون به في التَّمَرْأَى، لأنّه صافٍ كالدّمع، ولأنّه زُلاَل كالرّحيق.[1]

فهذه العبارة، إذن، كلّها صور متلاحقة، وهي في عنصريْها المركزيّين تمثّل الشّفافَةَ والصفاء من وجهة، والشفافة والصفاء والسيلان من وجهة أخرى؛ فالصورتان متشاكلتان، كما نرى.

---

[1] وانا أخرج نصوص هذا الكتاب للنشر قرأت يوم اثني عشر سبتمبر مقالة جميلة للأستاذ وليد بوعديلة في مجلة «عمّان» (ع.122 2005، ص. 80- 84) عن الشاعر عبد الحميد شكيّل الذي اشتكيت عنه في أنّه مهضوم الحقّ من ذوي القربى، فشاء الله أن يقيّض له ما كتبناه نحن عنه في كتابنا هذا، وما كتبه الأستاذ بوعدبلة الذي لاحظ على شعر شكيّل، بسهولة، وكما لاحظنا نحن أيضاً، انّ ظاهرة الماء هي التي تشغل قريحة شكيّل فتحمله على تجريب شعريّته فيها: «فالماء عند الشاعر عبد الحميد هو هذه الأرض، بكلّ إشاراتها الأسطوريّة، وعلاماتها الحضاريّة. إن تلك التعابير والطقوس الشعبيّة القادمة من الصدر ومن الوطن...». (بوعديلة، ص.81، العمود الثاني). ذلك، وقد أهدانا الصديق عبد الحميد شكيّل دواوينه الخمسة التي صدرت في الجزائر عن دُورِ نشرٍ مختلفة، فأخيراً نزل الغيث ليزيد ماء شكيّل ماءً!

2. البحر، والمرأة العاصفة: [1]

هذا عنوان لديوان الشّاعر السّعوديّ عبد الله بن صالح الوشميّ، وهو، في رأينا، عنوان شعريّ مُفْرط السخفاء بالظّلال الشعريّة، والدلالات الحافيّة، لأنّه اشتمل على ثلاث سمات شعريّة كلّها غنيّ بالعطاء، وحافلٌ بالشعريّة الغامرة.

ذلك بأنّ هذه المرأةَ التي اتُّخِذتْ عنواناً لهذا الدّيوان الجميل: هي والبحر والعاصفة معاً، لا ينبغي أن يكون بين الثلاثة في تحديد دلالة القيم، بَوْنٌ بعيدٌ؛ فسواء عليك أجعلتَ المرأة بحراً ثجّاجاً، أم جعلتَها عاصفة هوجاء تثير عَجَاجاً؛ فهي في الحالين الاِثنتين تمثّل عالماً مستغلَقاً: غامراً كالنّهر، وعميقاً كالبحر، وغامضاً كالليل، لا تُدرِك كنهَه إلاَّهَا. قد يكون هذا العالَمُ أجمل ممّا نتصوّر، وألطف مما نتمثّل؛ فهو قد يكون فجراً مشرقاً، وقد يكون ربيعاً مُؤْتَنِقاً، وقد يكون نُوراً مُشِعّاً، وقد يكون حناناً دافقاً، وقد يكون حُبّاً طافحاً؛ كما قد يكون انفعالاً جائشاً، وغضباً هائجاً، لكنّه يظلّ، مع ذلك، وفي كلّ الأطوار، مستغلقاً غامضاً... ولعلّ من أجل ذلك نُحبّ المرأة التي هي أهل للحبّ، لأنّها كائنٌ لطيفٌ مؤنسٌ، يعطّر الوجود بعِطره، ويُشيع المحبّة بحنانه، ويجدّد لوحات الحياة بما يُثير فيها قلق وتحفّز وتطلّع... فالوجود، دون المرأة، لا وجود.

---

[1] نشرنا مقالة عن هذا الديوان في جريدة الرياض، وذلك في شهر سبتمبر 2004.

لكنْ يبدو أنّ الشّاعر أراد لهذه المرأة (التي اتّخذ منها عنواناً لديوانه؛ ولعلّه أن يكون استوحى عنوانه ذلك من قوله: «ساكناً أيّها البحرُ لكنّها المرأةُ العاصفة»، [1] أن تكون عاصفة محرقة، وسافِيَةً مدمّرة؛ حتّى كأنّها البحر حين يطمُو، وحتّى كأنّها اللُّجّيُّ حين تهيج به الأمواج العاتيَة... ولعلّ هذه المرأة أن لا تكون لها أيّةُ صلة، في تحديد سلّم الدّلالات الحقيقيّة، ببَنات حوّاء؛ ولعلّها أن لا تكون إلاّ قيمةً من هذه القيم الكبيرة الجميلة معاً التي نحرص على أن نتّخذ لنا منها مثلاً، فنتّخذ لذلك رمزاً يُفْضي بنا إليها، وتَعلّة تَهدينا إلى مُلْغِزِ وجودِها...

إنّ كُلاًّ من السّماتِ الثلاثِ التي تكوّنتْ منها عبارة العنوان، هي عالم شعريّ وحدَه: المرأة بسحرها وغموضها، والبحر بأهواله ومجاهله، والعاصفة برعبها وتدميرها؛ وهي التي تكوّن هذه الصورة المتناقضة إن شئت، والمتناسقة المتماثلة إن شئت أيضاً؛ فالمرأة تمثّل الكائن المدمّر للرجل في بعض الأطوار، على لُطْف هذا الكائن ورقّته؛ في حين أنّ صورة البحر تمثّل صورتين مختلفتين: فأمّا الأولى فهي صورة البحر الرَّهْوِ، الساكن الساجي، الذي كأنّه بركة صغيرة زرقاء؛ وأمّا الأخرى فهي صورة البحر الهائج المائر، والعاتي الطّامي؛ وهذه الصورة مرتبطة بالصورة المركزيّة الثالثة، وهي صورة العاصفة

---

[1] عبد الله بن صالح الوشمي، البحر والمرأة العاصفة، نشر نادي القصيم الثقافي، المملكة العربيّة السعوديّة، 2004.

بما تحمله من أغبرة وأتربة، وبما تحدثه من أصوات مزعجة، وبما تَهيج به البحرَ الذي لا يضطرب ولا تطمو أمواجه إلاّ تحت علّة العاصفة التي تضربه، فتعبث بأمواجه عبثاً توجّهها من خلاله حسَب الاتّجاه الذي تتّخذه في عصْفها المَخُوف؛ فالصور الثلاث يكوّنّ صورة واحدة كبرى تقوم على التشاكل والتماثل...

3. الخروج من المرآة:

لكأنّ هذا العنوان يذكّرني بعنوانِ ديوانٍ آخر، هو «الخروج من دوائر السّاعة السّليمانيّة» لعبد العزيز المقالح، مع إقرارنا بوجود بعض الاختلاف في توظيف الخروج، بحيث يقتضي الخروج من المرآة إلى ما وراء الحقيقة والمشاهَدة، فهو خروج أسطوريّ يقترب من مقامات الصوفيّة في التنقّل من حال إلى حال؛ في حين أنّ الخروج من دوائر الساعة السليمانيّة هو خروج يعني البحث عن الإفلات من حالة الانتشاء التي تتبوّأ الأصدقاء اليمنيّين حين «يخزّنون» القات فينتهي بهم التخزين إلى الساعة السابعة مساء، وهي السّاعة التي يبلغ فيها الانتشاء غايته، وتصل اللّذّة إلى منتهاها...

فهل كان خروج فيصل أكرم فراراً، حقّاً، من المرآة التي لا ترحم أحداً فتكشف كلّ ما فيه كما هو، لا كما ينبغي أن يكون؛ فإذا هو يرى صفحةَ نفسِه بنفسه؟ فلولا المرآة، ثمّ لولا

عدسةُ التّصوير، لَما كان أحدنا يعرف وجهه... فللمرآة وظيفة معرفيّة لا تتنكر في حياة الإنسان؛ بَلْهَ الوظيفة الجماليّة... فلعلّ المرآة المَجْلوّة المصقولة هي المُرْتَفَقُ الصّادق، الوحيد، الذي لا يكذبك ولا يخدعك؛ فيبيّن من بياض شعرك ما هو فيه من بياض، ويبيّن سواده إن كان أسودَ في أصل المُتَرائِي فلا يَمِينُ، على عكس الصّديق الذي يجاملك فلا يقول لك حقيقة وجهك، مثله مثل الحسود اللّدود الذي يخدعك فلا يَمْحَضُك الوصفَ لمظهرِ هيئتك، فتضيع بين مجاملة الصديق وحسَدِ الخصْم الألْوَى. فالْمِرآة هي الجوهر الشّفّاف الذي يعكس حقيقة مَرْآةِ الجسم كما هو بجماله وقبحه، وشبابه وهرَمه.

ولذلك كانت السّيّدة العربيّة إذا تزوّجت في غير قومها، بعيداً عن قبيلتها، كانت لا تصدّق شيئاً ممّا يقال لها عن نفسها، إلاّ مِرآتها التي كانت لا تزال تصطحبها معها فتتّخذها لها رفيقة وفيّة أمينة؛ فكانت لا تفتأ تجلوها على وجه الدّهر، فتتَمَرْأَى فيها. وقد جسّد هذه العادةَ الحضاريّة، عرَضاً، ذو الرُّمّة حين كان يصِف جمال ناقته، فقال:

لها ذَنَبٌ ضافٍ وذِفْرَى أَسيلَةٌ   وخَدٌّ كمِرْآةِ الغريبةِ أسْجَحُ [1]

وإذا كانت المرأة الغريبة التي تزوّج بعيداً عن أهلها في رأي ذي الرُّمّة لا تصدّق إلاّ مِرآتَها تجلوها باستمرار، فهي أحرص

---

[1] ينظر هذا البيت، والتعليق على معناه الحضاريّ أبو العباس المبرد، الكامل، 1. 22- 23، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1424- 2003، تحقيق عبد الحميد هنداوي. ويختلف الرواة في رواية المصراع الأوّل.

على اصطحابها وملازمتها كحرصها على أيّ شيء ثمين: فإنّ الشّاعر فيصل أكرم، فيما يبدو، يجسّد الطرَف الآخر المعادي للمِرآة؛ وإلاّ فما بالُه يقرّر الخروج من سلطانها، والتّمرّدَ على جبِلّتها التي جُبِلتْ عليها: وهي فضْح الأجسام وقد قيّض اللّه لها أن تكون مستورة؟

إنّ الذي يتمرّد على المرآة فيُفلِت من دائرة سلطانها، هو لا ريبَ في أنّه يضيق بها، ويرفض تأثيرَها فيه، ويأبى إزعاجها إيّاه. لقد فرّ الشّاعر من الضّياء، ليَقْبَع في الظلام: فاللّيل، أخفى للويل، كما يقال! فليس بالضّرورة، إذن، أن يكون الهروب من دائرة المرآة مَذمّةً أو مَعَرّة؛ بل لعلّ في ذلك شيئاً كثيراً من الخير؛ فليست المرآة، في مُبتدَإ الأمر ومُنتهاه، إلاّ جسماً شفّافاً يعكسنا فيُزعجنا ويُشقينا، أكثر ممّا قد يُسعدنا ويُرْضِينا. ولعلّ من أجل كلّ ذلك قرّر فيصل أكرم أن يغادرَ دائرة المرآة، نهائيّاً، فلا يُصبح لها عليه سلطان، ولا يجري عليه منها تأثير لا في الزّمان ولا في المكان.

غير أنّ الإصرار على الخروج من هذه المرآة قد لا يعدو أن يكون اعترافاً غيرَ معلَن بسلطان المرآة على الشّاعر؛ ومن ثمّ استحالة خروجه من دائرة سلطتها عليه؛ فكأنّ عنوان الدّيوان من هذا المنظور من القراءة يعني الدّخول في دائرة المرآة، لا الخروج منها؛ أي الإندماج في دائرة الضّياء؛ إذ ليست المرآة إلاّ جسماً شفّافاً لَمّاعاً هو بمثابة النّور. ومن يودّ أن يخرج من هالة

غير أنّ الإصرار على الخروج من هذه المرآة قد لا يعدو أن يكون اعترافاً غير معلن بسلطان المرآة على الشّاعر؛ ومن ثَمّ استحالة خروجه من دائرة سلطتها عليه؛ فكأنّ عنوان الدّيوان من هذا المنظور من القراءة يعني الدّخول في دائرة المرآة، لا الخروج منها؛ أي الاندماج في دائرة الضّياء؛ إذ ليست المرآة إلاّ جسماً شفافاً لمّاعاً هو بمثابة النّور. ومن يودّ أن يخرج من هالة النّور غير الشّعراء الذين ربما آثروا الانزواء في الظّلام، والقرَّ في المكان الذي يتّخذ شكل اللاّمكان!

وسواء علينا أخرَجَ الشّاعر من جسم المرآة إلى عالم آخرَ يناقضها، أي إلى عالم من الظّلام؛ أم أفْلَتَ من قبضتها الحديديّة ليعيش حُرّاً لا يَتراءَى، أي لا يرى نفسه فيها، ويرفض مع ذلك أن يُرَئِّيَهُ فيها غيرُه؛ فإنّ الشّاعر يعترف، على الرّغم من كلّ ذلك، تلميحاً على كلّ حال، أنّ سلطان المرآة كان عليه عظيماً، وأنّها تبوّأت مكانة في خياله حتّى لم يستطع تجنُّبَ ذكْرها فذكَرَها عنواناً لديوانه لكَرَم هذا المُرتفَق، ولشدّة حرْص النّاس على اصطناعه في حياتهم اليوميّة.

ولعلّ هذا الفيض الكريم من الضّياء الصّقيل الذي تشكّله المرآة هو الذي حمَل الشّاعرَ على أن يبدأ أوّل لفظ، من أوّل بيتٍ، من أوّل قصيدة في الدّيوان، بسِمَة دالّة على الضّياء الكاسح، والأمل الطّافح، وهي سمة الفجر:

❖لِفجرٍ يمدّ البياضَ على خندقٍ من رمادٍ وبرد

إنّ صورة هذا العنوان تتجسّد في محاولة إرغام النّفس والجسم معاً على الخروج من دائرة سلطة ماثلة، وقبضة راهنة، هي سلطة المرآة. وهذه الصورة، كما نرى متحرّكة قلقة، تسيق ذرْعاً بحيّزها فتحاول الإفلات من قبضته، بمغادرته: فنصفُها ماديّ محسوس، وهو الماثل في حركة الخروج من نقطة (ا) إلى نقطة (ب)؛ ونصفُها الآخرُ معنويّ مجرّدٌ يمثّل في هذه الشخصيّة وهي تبخَعُ نفسها بمحاولة الإفلات من قوّة خارجيّة هائلة. فكأنّ هذه الحالة، في قلقها وعذابها، تشبه حالة سيزيف في صعوده إلى قمّة الجبل، وهبوطه إلى أعماق الوادي، وهو يحتمل صخرته التي قدّر عليه أن يحملَها أبد الدّهر...

مفهوم الصورة والتقريب بين حقيقتين

يبدو أنّ كُلاّ من أندري بروطون وبيير روفردي لم يستطيعا الإفلاتَ من وطأة دائرة التشبيه في تمثّلهما الصورة، [1] (وقد كنّا كنّا وددْنا لو ضربَا مثلين اثنين لِمَا قرّراهُ، ليقعَ الاستئناسُ به، والاستنامة إليه، والميل إلى تبنّيه، ولكنّهما نفخا، معاً، في غيرِ ضَرَم!) إذْ ليس التقريبُ بين حقيقتين مختلفتين أو متباعدتين، في تدبيج الصورة عبر زُخْرُف الكلام، إلاّ إلحاقَ حالِ هيئةٍ بهيئةٍ،

---

[1] لم يعد الغربيّون في حاجة إلى وصف صورتهم (Image) في كتب النقد على الرغم الرغم من اتّساع رقعة معاني الصورة في الثقافة العامّة، بل تراهم يجتزئون باصطناعها مجرّدة عن الحاجة إلى الوصف، كما نأتي نحن العرب فنقول في العادة: الصورة الفنّيّة، أو الصورة الشعريّة، أو الصورة الأدبيّة.

أو شأنٍ بشأن، أو حركة بحركة، أو سكون بسكون آخر.

فالحقيقتان (بتعبير روفردي)، أو العبارتان (بتعبير بروطون)، الاثنتان اللتان عنهما يتحدّثان، ليستا، فيما نرى، إلاّ طرفَي التشبيه: المشبَّه من وجهة، والمشبَّه به من وجهة أخرى.

إنّ كثيراً من الصوّر، في الشعر الرّفيع، تخضع للتشبيه أو الاستعارة ولا ينقص ذلك منها شيئاً، كما في قول امرئ القيس:

إذا قامتا تضوّعَ المِسكُ منهما   نسيمَ الصَّبا جاءتْ بِريّا القرنفُل

فالمشبَّه الوارد في المصراع الأوّل، والمحذوفُ أداةُ التشبيه منه، لا يزيد الصّورة البديعة إلاّ تمثّلاً وتجلّياً، وتجميلاً وتحسيناً؛ فهاتان المرأتان الحسناوانِ المعطّرتان بالعطر (وهما أمُّ الْحَوَيْرِثِ، وأمّ الرّباب الواردُ ذِكْرُهُما في البيت السابق)، تُضَوِّعان الجوَّ من حولهما كلّما قامتا، أو تحرَّكتا، بنسيم، أو بغير نسيم. فالصورة هنا تمثُل في حركة جميلة تصدر عن امرأتين غنيّتَين غانيتَين معاً، لا تزالان تتضوّعان، فتضوِّعان بالعطر الأنيق ما يجاورهما من أفضيةٍ وأجواءٍ. فالصورة الشعريّة اكتملتْ، في الحقيقة، في صدر البيت. ولم تكن هذه الصورة مفتقرةً إلى أيّ تشبيه يقوّي من موقعها في عجزه.

وما جاء في عجُزه من تشبيه (نسيم الصَّبا جاءت بريّا القرنفُل، ومعنى التشبيه: كنسيم الصَّبا حين يأتي بعَرْف القرنفُل) ليس إلاّ توكيداً لإثباتِ الصورة في ذهن المتلقّي، على دأب الشعراء العرب في ترسيخ الصورة في الوهم، وإثبات صحّتها

وإمكانها في التصور. فالعرف الذي يتضوّع من المرأتين، حين تنهضان، هو نفسُه العِطر الذي يصدر عن القرنفل وقد جاءت نسائمُ الصَّبا بريّاهُ. فالصورة هنا في الصدر بصريّة وحركيّة (إذا قامتا)، وشميّة (تضوّع المسك منهما)، فهي تتركّب من ثلاثة عناصرَ كما رأينا: الحركة (القيام)، والخضوع للرؤية لأنّ المرأتين جسمان لهما حيز فهما منظورتان، والشّمّ (تضوّع المسك منهما). في حين أنّ الصورة الموازية، وهي صورة بادخة، لا تزيد الصورة الأولى شيئاً يفيدها شيئاً، هي شميّة فقط؛ فهي تتماثل مع العنصر الأخير، في الصورة الأولى.

وعلى أنّ الصورة الأولى تستند إلى صورة أخرى مسكوتٍ عنها، ولكنّها تمثُل في الذهن لدى التّأمّل والتدبّر، وهي المندسّة في قوله: «إذا قامتا»؛ ذلك بأنّ القيام لا يكون إلاّ عن قعود، فالصورة تبتدئ ساكنةً ثابتةً، ثمّ تمثُلُ متحرّكةً ضائعة، قبل أن تنتهيَ مُهَزْهَزَةً بفعْل هبّ النسيم عليها، وهو الذي يَهيج عَرْفَ قَرَنْفُلِها. وببعض هذا يستبين لنا أنّ الصّورة المركّبة الأولى، الواردةَ في المصراع الأوّل من البيت، يزداد تركيبُها حين نتمثّل ما قبلَها، وهو ليس افتراضاً، ولكنّه شأن واقعٌ بالفعل، إذ القيام لا يكون إلاّ عن جلوس، والجلوس سكون.

بل قد يزداد تركيبُ هذه الصورة العجيبة بتمثّل مسكوتٍ عنه آخَرَ، وهو هذا الماثِل فيما قبل تضوُّع المسك من المرأتين، فكما أنّ ريّا القرنفل ما كان لينتشرَ لولا نسيمُ الصَّبا، فإنّ

المعنويّ بين الصورتين الكُبْرَيَيْن، في البيت المطروح للتحليل، وذلك بحكم عبقيّة كلّ منهما.

غير أنّ الصورة الثانية المكمّلة للأولى تشتمل، هي أيضاً، على مسكوتٍ عنه، وهو أنّ ريّا القرنفلِ كان غيرَ منتشرٍ في أصله، قبل أن يجيء إليه النسيم فيبثّه في الأرجاء.

وقد جيء بالشّقّ الثاني من الصورة على سبيل المشبّه به، إذْ هاتان المرأتان في تضوّع نشْرهما، وفَوَحانِ عِطرهما، تشبه حالُهما حال نسيم الصبا إذا صادف قرنفُلاً مُزهراً في حديقة غنّاء. وهذا، في الحقيقة، ما كان تحدّث عنه الشاعران الفرنسيّانِ بروطون وروفردي من أنّ الصّورة هي تقريبُ ما بين عبارتين اثنتين (بروطون)، أو حقيقتين متقاربتين أو متباعدتين (روفردي)، لتنشأ علاقة ثالثة، هي في الحقيقة التمثّل الذهنيّ لمتلقّي الصورة. ذلك بأنّ الشّقّ الأوّل من الصورة لا يمثّل، في مذهب بروطون وصاحبه، إلاّ إحدى العبارتين، أو إحدى الحقيقتين؛ ولذلك انضافت الحقيقة الأخرى التي هي هبوبُ الصّبا بعطر القرنفل، فيغتدي الشّقّ الأوّل ممكناً اتّحادُه مع الشّقّ الآخر من الصورة...

فكأنّ هذه الصورة، في مضمونها، لا تختلف عن قول قائل: «عبقٌ كالوردة». فقوله: «عبق» هو الحقيقة الأولى، و«كالوردة» يمثّل الحقيقة الثانية. والصورة الذهنيّة التي قاربت بينهما هي وجود تشابه، أو تماثُل، بحسَب تمثّلنا لهاتين السّمتين

الشّمّيّتين، وهو العَرْفُ في الحقيقة الأولى افتراضاً، والعرف في الحقيقة الأخرى فعْلاً وواقعاً. غير أنّ الذي قارب بين الشّقّين، فألحق الآخرَ بالأوّل، هنا، إنّما هو أداة التشبيه.

غير أنّ الصورة الفنيّة بعامّة، كما نتمثّلها، وكما هي في واقع الحال، ليستْ مُحتاجةً إلى التشبيه لكي تَتِمَّ، بل قد يكون أجملُ الصور هو ما لا يعوِّل على تشبيه، كما سنرى في بعض هذا الفصل.

قضيّة الصورة الحسّيّة

ولعلّ أهمّ ما ذهب إليه النّقّاد بالقياس إلى الصورة في الشعر العربيّ القديم أنّها حسّيّة مادّيّة، ومن هؤلاء مَرْگولان،[1] وحتّى تعليق مصطفى ناصف[2] على رأي أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في إعجاب الشيباني ببيتي التسوّل،[3] فإنّهم جميعاً كانوا يجنحون إلى حسّيّة التصوير في رسْم الصورة الشعريّة.

ويبدو أنّ الأمر كان كذلك في أغلب الشعر العربيّ القديم، وإن لم يَكُنْهُ على سبيل الأمر الحتميّ. وإنّ الذي يعود

---

[1] نقترح ان تكتب الأسماء الأجنبيّة المنطوقة بالجيم المعقودة بالكاف المعقودة الفارسيّة، كيما نطوّر كتابة الخط العربيّ ليكون قادرا على رسْم كلّ الأصوات.

[2] ينظر مصطفى ناصف، نظريّة المعنى في النقد العربي، ص. 39، عن جابر عصفور، م. س.، ص. 257.

[3] ينظر الجاحظ، الحيوان، 3. 131- 132. ومقولة الجاحظ: «(...) فإنّما الشعر صناعة، وضربٌ من النّسج، وجنس من التصوير». وينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعريّ، ص. 70- 112، نشر دار الحداثة، بيروت، 1986.

إلى الأبيات التي كان ابن المعتزّ يستشهد بها في التصوير الشعريّ،[1] الذي أطلق عليه «الاستعارة» تضييقاً لا نتّفق معه عليه، ليُدْرِك، فعلاً، أنّ عامّة الأشعار القديمة التي كانت تتكلّف التصوير الفنّيّ كانت تعمِد إليه عن طريق اصطناع الصور الحسيّة الماديّة، ولو ظاهريّاً، لأنك حين تتعمّق تأمُّلَها، كما سنرى في بيت نحلّل فيه الصورة لزهير بن أبي سُلمى، تقتنع بوجود الصّور الذهنيّة أيضاً. ونتوقّف لدى ثلاثة نماذج شعريّة لنحلّل فيها الصّورة الفنّيّة.

أوّلاً. تحليل للصورة الحسيّة في بيتين لعنترة

ونودّ أن نتوقّف لدى بيتيْ عنترةَ في وصْف الذُّباب، فنحلّل ما فيهما من تصوير فنّيّ بديع. وهما البيتان اللّذان كان أبو عثمان الجاحظ أوّلَ من أبدى إعجابَه الشديدَ بهما،[2] ثمّ جاء من بعده عبدُ الله بن المعتزّ (247- 299هـ) فذكر ثانِيَهما دون أوّلِهما، مع أنّ الصّورة الشعريّة لا تكتمل اكتمالاً إلاّ بالْتِماسها فيهما معاً،[3] ثمّ عاج عليهما من بعده معاصرُه أبو الحسن محمد بن أحمد بنُ طَباطَبا العلويّ المتوفّى سنة ثلاثِ مائةٍ واثنتين

---

[1] كنّا عالجنا هذه المسألة في فصل من فصول كتابنا «نظريّة البلاغة»، ونستظهر في هذه الفقرة بما كتبنا هناك مع تصرّف كثير.

[2] ينظر الجاحظ، م. س.، 3. 127. وقد وقع اختلاف في رواية البيت الأوّل، فالجاحظ رواه: «فترى الذّباب بها يغنّي وحده»؛ ورواية الديوان: «وخلا الذبابُ بها فليس ببارح»... ويجسّد إعجاب الجاحظ بعنترة مقولتُه فيه: «فلو أنّ امرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنترة لافتضح».

[3] ينظر ابن المعتزّ، م. م. س.، ص. 169.

وعشرين للهجرة، فذكرهما معاً.[1] ثمّ وقع التكالب عليهما من بعد ذلك فذكرهما عامّة البلاغيّين والجمّاعين الأقدمين:[2] والبيتان هما:

وترى الذُّبابَ بها يغنّي وحدَهُ هَزِجاً كفعْل الشارب المترنّـــم
غرِداً يَحُكّ ذراعَه بذراعــه قَدْحَ المُكِبِّ على الزّناد الأجْذم[3]

وقد استشهد بهما أبو الحسن ابن طباطبا العلويّ على أساس أنّه وقع فيهما «تشبيه الشيء بالشيء: حركةً، وهيئةً».[4] وهو مذهب غير متمكّنٍ في تمثّل هذا التشبيه المركّب الذي ورد في هذين البيتين؛ ذلك بأنّ ابنَ طبَاطَبا لم يتفطّن إلى السّمات الصوتيّة الواردة في هذه الصورة البلاغيّة، فليس التشبيه فيهما مقتصراً على الحركة والهيئة وحدَهما، إذنْ؛ ولكنّه مُجاوِزُهُما إلى التّرنُّم بالصّوت، وحَكّ الذراع بالحركة.

وهذه الصورة عُذريّةٌ، لم يسبق إليها عنترةَ أحدٌ من الشعراء. وقد تحامَوْها من بعده فلم نجد أحداً منهم عرَضَ لها،

---

[1] ينظر أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دون تاريخ، وكتبت المقدمة عام 1405- 1985)، ص.29.

[2] لقد أتى على ذكرهما بعد الذي ذكرنا: قدامة بن جعفر، في نقد الشعر؛ والعسكري، في الصناعتين؛ وابن رشيق في كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده؛ وغيرهم. ينظر عبد العزيز المانع، في عيار الشعر، ص. 29، الإحالة 3.هذا، ولم نعثر على هذين البيتين في المرزباني (الموشّح). وقد زعم المانع أنهما وردا في صفحة 143 منه، وإنّما ورد فيه ما وصف به فرسه في المعركة. كما وردا، بالإضافة إلى معلّقته وهي مثبتة ضمن المعلّقات السبع، والعشر، في جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، I. 478.، تحقيق محمد علي الهاشمي، نشر دار القلم، دمشق، ط. 3، 1419- 1999.

[3] ابن طباطَبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، ص. 29، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، (د. ت) (كتبت مقدمة المحقق بالرياض في سنة 1958).

[4] م. س.

بعد أن كان أبو عثمان الجاحظ حكم بأنّ امرأ القيس ذاته لو سوّلتْ له نفسُه أن يعرِض لها لافتضح!

ولم نرَ أحداً من البلاغيّين، فيما وقع لنا من الكتابات التي كُتِبتْ عن الصورة في هذين البيتين، توقّف لدى التشبيه الثاني الذي خرج فيه الشاعر عن مألوف طرائق التشبيه؛ ولعلّهم كانوا يرون أنّ هذا الأمر هو من الوضوح لدى القارئ العربيّ بحيث لا يفتقر إلى تبيين. ذلك بأنّ قول عنترة: «قدْحَ المُكبّ» إنّما كان يعني «فِعْلَ المكبّ»: فقام هنا المصدر المنقطع عن فعْله بوظيفة المفعول المطلق، فدلّ على حذْف كاف التشبيه. كما دلّ، في الوقت نفسه، على كلام مسكوتٍ عنه يجسّده قولُه: «قدْح المكبّ». فكأنّ الأصل في كلّ هذا في الكلام هو: «إنّ هذا الذّبابَ يَحُكّ ذراعَه بذراعه وهو يواقِعُ النّبتَ بمعالجة امتصاصِه كما يقدح الأجذمُ الزّنادَ وهو يُكِبّ عليه معالجا إيّاه»... وفي كلام عنترة من التكثيف الشعريّ ما يعادل كلاماً منثوراً كثيراً. ويمثّل التشبيهُ الأوّل صورةً صوتيّة، في حين أنّ التشبيه الآخر يجسّد صورةً حركيّةً تجري في فراغ الجوّ، لا على الأرض. وهي صورة مسكوتٌ عنها، وكلتا الصورتين مادّيّةٌ محسوسة.

وبغضّ الطّرْف عن التشبيهين الواردين في بيتَيْ عنترة اللّذين عرَض لهما البلاغيّون عبر العصور المتلاحقة، فإنّ الذي يعنينا في كلّ ذلك هو هذه الصورة العجيبة حقّاً، وهي التي لا تشتمل على

الحركة وحدَها، ولا على الهيئة وحدها، وهما ما ذكره ابنُ طباطبا بذكاء على كلّ حال: ولكنْ يضاف إليهما توظيفُ طَنِين الذُّباب، وتحرّكه في الجوّ وهو يحلّق تارة حتّى كأنّه يهمّ بأن يتجانف عن المُحلّقِ حَواله، ويقع على النّبات تارة أخرى فيَتَرَشَّفُهُ ترشّفاً. وتمثّل هذه الصّورة ذكاء عنترة وهو يرصد حركة الذباب وهو يحلّق بأجنحته الصغيرة. فهذا الذباب حين يتغافص النّبْتُ مُخْضَارّاً بعد أن يَجُودَهُ الْحَيَا، وتضحَكُ الأرضُ بعد أن يَهمِيَ عليه السَّمَا، يتكاثر هو في رَأْدِ الضُّحى تحت أشعّةِ بَرَاحٍ، فربما أحدث أصواتاً مزعجة متّصلاً بعضُها ببعض؛ فكأنّه يغنّي في موكِبِ أفراح! من أجل ذلك اصطنع عنترة الصورةَ الصوتيّة فتمثّل هذا الذبابَ كالشارب السّكرانِ حين يبلغ به الانتشاء مُنتهاهُ، فيرفع عقيرته متغنّياً مترنّماً، لا يبالي ما يضطرب من حوله من أشياءَ وأحياءَ. فالصورة الشّعريّة بقراءة بلاغيّة، وتداوليّة أيضاً، تنهض هنا على جملة من المكوّنات التصويريّة المتعدّدة العجيبة، منها:

1. انعزال الذبابِ في هذه الحديقة من أجل التفرّغ للارتشاف والحركة والغناء؛

2. إنّ هذا الذباب لا يترنّم بصوتٍ خفيض، ولكنّه يهزَج بصوته هَزَجاً، فيردّده وينغّمه؛ حتّى كأنّه يودّ أن يُشْهد العالَمَ مِن حوله أنّه بما وقع له من اخضرار هذه الحديقة ورَفيفِها، واهتزازها ونَضارتها، لَهُو فيها مَرِح متناهي الانتشاء؛

3. إنّ الذباب، في هذه الصورة، وبسلوكه هذا، لكأنّه الشّاربُ المترنّم، والمنتشي المُتَغرِّد؛

4. إنّه، وهو يحكّ ذراعه بذراعه، أشبهَ المُكِبَّ الأجذمَ حين يَهُمّ بقدْح النّار؛

5. إنّ لِهذا الذبابِ حركةً عجيبة تَضربُ في كلّ اتّجاه، وتمضي في كلّ مُضطرَب، وهي تتمثّل فيما ذُكر من تصوير، يضاف إليها تالِكُمُ الأصواتُ المتداخلة المتواصلة التي لا تكاد تنقطع، وهي التي تملأ الأفْضِيَةَ التي تُحيط بهذه الحديقة؛

6. إنّ التّصوير هنا، فعلاً، محسوس وهو الذباب المترنّم الذي يقابله في الصورة شخصٌ أجذمُ الذي يُكِبّ محاولاً إشعال النّار بإِيراءِ الزناد؛

7. إنّ هذا الذباب لا يزال يطير محلّقاً من حول هذه الحديقة فيكوّن فوقها أسراباً متلاحقة عجيبة، يكون لها مَرْآةٌ إذا نظرتَ إليها، وأصواتٌ إذا تكلّفتَ سماعها؛ مما يجعل هذه الصورة تتركّب فتمثّل سمة بصريّة من وجهة، وسمة صوتيّة من وجهة أخرى.

إنّ هذه الحديقة تكوّنتْ حين تحمَّل عنها أهلُو عبلةَ فأمستْ مجرّدَ رَبْعٍ خالٍ، ورسْمٍ بالٍ؛ توحّشتْ وأقفرت، فلم يعُدْ يَثْوِي بها أنيس؛ بل أمستْ مأوىً للوحوش والحشرات، ومُلْتَحَداً للبعوض والذّباب؛ وذلك بعد أن جادتْها غيوثُ الربيع فاخضارّتْ

حتى ازدَهت، وتنعّمَتْ حتّى ربَتْ؛ فإذا هذا الذبابُ يصول ويجول فيها وحدَه، لا مِن مُزعجٍ فيُزْعِجَه، ولا مِنْ مُقلِق فيُقْلِقَه؛

8. إنّ هذه الصورة في هيئتها الفنّيّة تمثّل أسراباً من الذباب الوحشيّ متكاثرةً تحوم وهي طائرةٌ من حول نباتات مخضرّةٍ، محدِثةً أصواتاً متداخلة عجيبة؛ فقد جُنّ هذا الذبابُ من ريّا هذا النّبْتِ، واخضرار هذا الرّوض، فتعالتْ أصواته، وتداخلَ طنينُه.

ثانياً. تحليل للصورة الحسيّة في بيت لزهير

ونعوج على بيتٍ آخرَ وقع التواترُ في الاستشهاد به، دون تحليله تحليلاً حقيقيّاً، بل كانت غايات البلاغيّين أنّهم يشرحونه شرْحاً لغويّاً مقتضباً، لا إنّهم يقفون على جمال التّصوير بضرْبَيهِ الحسّيّ والذهنيّ فيه، وهو بيت زهير بن أبي سُلمى الذي يقول فيه:

صحا القلبُ عن سَلمى وأَقْصَرَ باطِلُهْ وعُرِّيَ أفراسُ الصِّبا ورَواحِلُهْ [1]

ينطلق زهير في صورته هذه، أو في تصويره الفنّيّ عبر هذا البيت، من فكرةٍ هي أنّ قلبَه لم يعُد يحبّ هذه المرأة التي كانت تسمّى سَلمى، فكفّ عن حبّها، وزَهِد في هواها. لقد كان هذا الحبُّ سُخَاخِيناً عارِماً، وفيّاضاً غامراً؛ فكان يملأ

---

[1] هذا البيت مما أسّس عبد الله بن المعتزّ للبلاغيّين العرب والمسلمين للاستشهاد به عبْر العصور اللاحقة، دون إحالة علميّة عليه، ولا إقرار بفضل سبْقه. فارتأينا أن نجاري البلاغيّين - الذين شرحوه ولم يحللوه- بتحليله للكشف عمّا فيه من جمال فنّيّ بديع من وجهة، ولتنبيه القرّاء العاديّين إلى أنّ أوّل من استشهد به هو ابن المعتزّ، ثمّ وقع التكالب عليه عبر العصور، مثل بيتي عنترة السابقين اللين عرضنا لتحليلهما.

قلبه صبابة وغراماً، كما كان يُفْعِم روحه سعادة وأحلاما ولكن ها هو ذا يخمُدُ بذهاب شبابه، فتنطفئ جذوته الحامية مِن وجْدانه، حتّى كأنّه لم يكن شيئاً مذكوراً! ولقد كان هذا الإضرابُ عن حبّ هذه المرأة يضارع في سيرته تعرية أفراس الصِّبا ورواحلِه، وذلك كما تُعرَّى أفراسُ السَّفَر ورواحلُه حين يستقرّ بها القرار، وينتهي بها التَّطْوافُ الطويل إلى إلقاء عصا التَّرحال؛ وما ذلك إلاّ لأنّ هذه الشيخوخة غزتْ غصنَه فذبلته تذبيلاً، بل يبّسته تيبيساً؛ فلم يعُدْ يليق لمغازلة الحِسان. فما هو وذاك؟ ثمّ إيَّاه وإيَّا الشّوابِّ!... بعد أن سئم تكاليفَ الحياة وقد بلغ الثمانين!

وتتكوّن الصورة الشعريّة في بيت زهير، كما نرى، من شِقَّين اثنين:

الشّق الأوّل، وهو الماثل في سُلُوِّ الشخصيّة الشعريّة عن غرام سَلمى، وإقلاعِها عن حُبّها. ويعني في صورة هذا الشّقّ طرَفين اثنين: امرأةً جميلةً فتيّة، افتراضاً على الأقلّ، لأنّ الحبّ لا يكون للدّميمة الشمطاء، غالباً؛ ثمّ رجُلاً لا يزال يهواها ويتعلّق حبُّه بها، ويبذل أقصى الجهود الممكنة في نيْل وصالها. فجُزْءَا هذا الشّقّ من الصورة، كما نرى، حِسّيَّانِ، أي إنّ صورة هذا الحبّ تنهض وجوباً على وجود عَلاقة غراميّة بين امرأة ورجل.

غير أنّنا نستطيع أن نتمثّل هذا الشِّقّ من الصورة، بقراءة أخرى مسكوتٍ عنها، تمثّلاً ذهنياً من حيث إنّ هذا الحبّ، وهو عاطفة باطنيّة لا تُرَى ولا تُلمس، بل كان مُتَبَوَّأَهُ القلبُ؛ فكان بمثابة السُّكْر الذي يصيب العقلَ فيغيّبه أو يشوّش عليه تشويشاً. ولم يكن ذلك، أو أصبح ذلك في اللّحظة التي قيل فيها هذا البيت من الشعر على الأقلّ، إلاّ شأناً باطلاً، وأمراً زائفاً، فوقع الكفّ عنهما نهائيّاً. وليس الكفّ هنا مثلَ الكفّ عن حركة مادّيّة معيّنة، كالتوقّف عن حركة المشي مثلاً؛ ولكنّه كفٌّ ذهنيّ لا يظهر أثرُه إلاّ في خلجات العواطف واضطراب السلوك. وعلى أنّ هذا السلوك نفسَه يمكن أن يُقرأ ذهنياً أكثر مما يُقرأُ حِسياً. وبهذا المنظور من القراءة يمثّل الشِّقّ الأوّل نفسُه، من هذه الصورة، ذهنياً أكثر ممّا يمثّل فيها حِسّيّاً، فتبطل دعاوِي النّقّادِ، القدامى والمحدَثين الذين كانوا يذهبون إلى حسيّة الصورة البلاغيّة في الشعر العربيّ القديم.

فالمظهر الحسّيّ في هذا الشِّقّ من الصّورة لا يكاد يجاوز صورة المرأة سلمى، وما عداها فقد كان ذهنياً مجرّداً: الصحو قيمة مجرّدة بحدوث إفاقة من غيبوبة أو غشاوة وهما غيرُ محسوستين ولا مرئيّتين؛ والقلب مستترٍ مكنون لا دَيّارَ يعرف ما فيه غيرُ صاحبه؛ فهو أيضاً معنىً مجرّدٌ، والإقصار عن الحبّ هنا سلوك مجرّد أيضاً، لأنّ الحبّ ليس شأناً مادّيّاً يتحرّك على رِجْلين، أو ينظر بعينين، أو ينطق بصوتٍ ويتحدّث بشفتين؛ بل هو

عاطفة كريمة تتبوّأ القلبَ على غير إرادةٍ منه فتستقرّ فيه، ليكابدَ من بعد ذلك الرَّسيسَ المبرّح، والغرام المُدنِّف. كما أنّ الباطل ليس شخصاً يتحرّك فيضربَ بعنف على أيدي الآخرين، فينبذَ عنهم الحقّ فيُزْهقَه، بل هو شأن، هنا، يعني سلوكاً وجدانيّاً معيّناً وقع الإقلاع عنه، والزّهد فيه. فكأنّ عامّة المعاني الماثلة في الشّقّ الأوّل من الصورة، ومن ثمّ المصراع الأوّل من البيت، تجري مَجرىً ذهنيّاً مجرّداً: فأين يوجَد هذا التصويرُ الحسيّ الذي كانوا، فيه، يزعمون؟

في حين أنّ الشقّ الآخر من الصورة إنّما هو هذا الماثل في توكيد وقوع حدوثها؛ فلقد رأت الشخصيّة الشعريّة أنّ ذلك الحبّ لم يكن إلاّ ضرْباً من الباطل فكفّت عنه كَفّاً، وزهِدتْ فيه زُهداً. وقد جاءتْ ذلك كما تقع تعريةُ متون الأفراس والرّواحل التي يسافِرُ عليها المسافر كيما يستقِرَّ بها القرار، بعد أن يُلقيَ عنها رَحْلَ التَّرْحال.

والشّقُّ الأوّل من الصورة تجسيدٌ لسيرة كائنين بشريّين، والشّقّ الآخر منها تجسيد لسيرة حيوانين أليفيْن. والصورة الثانية تُوكّد الأولى، والأولى تفتقر في توضيحها إلى الثانية، فهما بمقدار ما تمثُلان متكاملتين، تمثُلان أيضاً متلازمتين.

وكلتا الصورتين حسّيّةٌ بقراءة سطحيّة أو متسرّعة، لكنّ الأولى تجنح لأن تكونَ ذهنيّة بالقراءة المتأنّيَة المعمّقة. في حين أنّ الصورة الثانية نفسَها تستحيل إلى مجوّدة، في حقيقتها؛ وذلك

حين نتعمّق في قراءة معاني التعرية، وأفراس الصِّبا، ورواحله.
أرأيت أنّ الشاعر لا يريد إلى تعرية أفراس الصِّبا ولا إلى تعرية رواحله، لأنّ الصِّبا لا أفراس له، ولا رواحل ممّا يركبون على الحقيقة؛ وإنّما هو تمثيل وتمثّل للأشياء، فوقع العمْدُ إلى تجسيد صورة مقطوع بذِهنيّتها في معانٍ ظاهرُها مادّيّ، وحقيقتُها ذهنيّ؛ إذ لا وجود لا للتعرية، ولا للأفراس، ولا للرواحل على الحقيقة، وإنّما هو توسُّع في معانيها، وتمثيلٌ لدلالتها.

ولذلك فنحن لا نرى من الضرورة أن يرتبط التصوير في الشعر العربيّ القديم بالحسيّة المادّيّة، «كما لا نرى ضرورةً لتقييد مقولة الجاحظ والتضييق عليها بحيث لا يجوز لها أن تنصرفَ إلاّ إلى ما هو حسّيّ في الشعر، فإنّ التصوير الذهنيّ كثيراً ما يلازم الصورة الشعريّة ويطبع نسْجها، كما يلاحَظ ذلك في كثير من الصور الشعريّة الحداثيّة»، [1] بل إنّ هذا التصوير الذهنيّ يمكن أن يوجَدَ في الصور الشعريّة القديمة أيضاً كما لاحظنا بعض ذلك لدى تحليل الصورة البلاغيّة التي وردتْ في بيت زهير بن أبي سُلمى.

---

[1] عبد الملك مرتاض، الصورة الأدبيّة: الماهية والوظيفة، في علامات، جدّة، ج. 22، م. 6، شعبان 1417- ديسمبر 1996، ص. 180.

ثالثاً. تحليل للصورة الحسيّة في بيت لامرئ القيس

والبيت الذي نقترح طرْحه للمعالجة التحليليّة التماساً فيه للصورة الحسيّة هو قوله من معلّقته:

ففاضتْ دموعُ العينِ منّي صبابةً   على النّحرِ حتّى بَلّ دمعيَ محْمَلِي

تبدو الصورة الفنيّة هنا محايدةً بحيث لا تعوّل على استعارة ولا على تشبيه، من وجهةٍ، وحسيّةً ماديّة، في ظاهرها وباطنها من وجهة أخرى. وهي تمثّل شخصيّة شعريّة حزينة باكية، وشجيّة واجمة؛ تفيض عيناها دمعاً غزيراً، لفرْط صبابتها الغامرة. وكانت هذه الدموع تفيض شآبيبَ على نحرها بحيث لم تجِفّ مآقيها حتّى بلّت مِحْملَ سيفها.

فالصّورة الفنيّة، هنا، كما هو بادٍ، تنهض على التصوير الحسّيّ، فلا شيء فيها ذهنيّ مجرّد. ففيَضان الدّموع من العين هو معنى مرئيّ يستطيع أن يشاهده كلّ من يشاهد الباكي؛ كما أنّ الدّموع لغزارتها كانت تبدو قطراتُها وهي تَهمِي على صدر الشخصيّة الشعريّة حتّى بلّلتْها.

وإذا كان في هذه الصورة من تجريديّة فباعتبار التّصوير الخلفيّ للمشهد الناشئ عن الحالِ التي أفضت إلى اكتئاب الشخصيّة الشعريّة وحُرقتها، وهي الحال التي كان وراءها العبُّ العارم الذي وقع في قلب الشخصيّة الشعريّة فأفضى إلى تسبيب فيضٍ فائضٍ من غزيرات الدّموع.

ليس مستبعداً في عامّة الصّور الفنّيّة أن تنهض على شِقٍّ ذهنيّ في تصويرها للعواطف والأشياء، كما كنّا رأينا ذلك في بيت زهير ابن أبي سُلمى، وكما تأوّلنا بعض ذلك في آخر تحليل بيت امرئ القيس. ويبدو لنا، ولسنا موقِنين من هذا الحكم الذي يفتقر إلى قراءة أوسع في النّصوص الشعريّة المعاصرة، أنّ هذه النّصوص هي مجال واسع للتجارب التصويريّة الذّهنيّة. وما ذلك إلاّ لأنّ الشعر الحداثيّ ينهض في كثير منه على التّأمّل والعزوف عن المباشرة اللّذين لا يوجَدان إلاّ قليلاً في الشعر العربيّ القديم.

ونريد أن نتوقّف لدى بعض النماذج القليلة من شعر سعد الحميدين، لنحاولَ إثبات ما ادّعينا. يقول من ضمن ما يقول في قصيدة «رحلة المستحيل»: [1]

1. ضحاها الذي بات قسراً على الرّف:

إنّ الغموض الماثل في هذا الكلام هو الذي يجعل منه شعراً كبيراً، فلو كان شعراً مباشراً مكشوفاً، وعارياً مفضوحاً، لَما كان اشتمل على شيء من الشعريّة والتصويريّة إطلاقاً. من أجل ذلك نعُدّ الصورة الفنّيّة الماثلة في هذا الكلام مكثَّفةَ

[1] وردت القصيدة في ديوانه: «وللرماد نهاراته»، ينظر سعد الحميدين، الأعمال الشعريّة، 427- 455، دار المدى، سورية وبيروت، 203.

المُثول، ومتعدّدةَ الملامح في المُعاينة والشُّهود، بحيث يمكن أن تُقرأ على أكثرَ من وجه، وكلُّ وجه منها لا يخرج عن الشعريّة المضبّبة المجرّدة. فالصورة تكمُن في أنّ هذهِ الضّحى تتّخذ لها شكل بَشَر من النّاس يعقِلون ويَعُون، ثمّ يُدْفعون إلى تلقاء رفٍّ من خشبٍ مرْفوفٍ، في ليل بهيم، ليُمَضُّوا فيه ليلتهم على مَضَض وقَضَض معاً، بعد أن كانوا اضطُرّوا إلى ذلك اضطراراً؛ وإنّها لَصورة ذهنيّة تمثّل الشقاء والحرمان، والحاجة والاضطرار. وهذه قراءة.

وقراءة هذه الصورة تنهض على أنّ لفظ «الرّفّ» الذي لم تُشكل راؤه في الدّيوان، مفتوحُ الرّاء... وفيه مع ذلك قراءات أخرى قد لا تتلاءم مع سياق البيت، تبَعاً للمعاني الكثيرة للفظ الرَّفِّ المفتوحِ الرّاءِ. ولكنّا إذا قرأنا هذا اللّفظَ بضَمّ الرّاء (الرُّفّ) وهو ممكن القراءة، هنا، لعدم امتناعه من التّعوّم في سياق هذا النّصّ، فإنّ الصورة تظلّ في مستوى الصورة بالقراءة الأولى، إذ ليس الرُّفُّ إلاّ التّبنُ وحطامه؛ فتكون الصّورةُ الفنّيّة، بهذه القراءة، أنّ الشخصيّة الشعريّة مضَتْ ليلَها على التبن كالبهائم؛ فيظلّ البؤس هو الذي يجلّلها. ويستحيل الحسّيّ ظاهراً إلى ذهنيّ حقيقةً.

2. تمايَلَ (...) وأَمعنَ:

تبدو الصورة الفنّية في هذا الكلام متّخذةً لها جسماً يترنّح في الفضاء ذاتَ اليمين وذات الشمال. ويُحتمل أن يكون مصدر صورةِ هذا التمايُل إمّا سُكْراً فاغتدت الشخصيّة الشعريّة تُعربد في طريقها على غير هدىً من أمرها فِعْلَ المجنون، وسُلوك المعتوه: وإمّا مَرَضاً ألمّ عليها فلم تستطع مقاومته، ولم تظفر له بالدواء الناجع لفقرها وضرّها. فهي كما تُرى تُمَشّي متمايلةً، وتتحرّك في سبيلها وئيدةً متجانِفةً: وإمّا أنّها كانت تحتمل أثقالاً ثقيلة على كاهلها فَناءَ ظهرُها باحتمالها، فاضطُرّتْ إلى ما آل إليه أمرها من هذا التمايُل الاضطراريّ. وتمثّل الصورة الفنّيّة، وهي ذهنيّة، حينئذ، الاضطهاد والفقر، والبؤس والقمع.

والذي يزيد القوّةَ وصدْقَ التمثيل في هذه الصورة الفنّيّة أنّ الشخصيّة الشعريّة لم تتمايل مرّة واحدة فقط ثم استقامت لها السبيل، إذ لو وقع ذلك مرّة واحدة، لكان ربما عائداً إلى فُقدان التوازن، أو التّعثّر العارض: فلمّا وقع الإمعان في الترنّح، وتمادَى الإلحاحُ في التمايُل، دلّ ذلك على توكيد مُثول هذه الصورة التي كان وراءها همّ نازل، وحزن قاتم، فأفضيا إلى إجبار الشخصيّة الشعريّة على هذا السلوك، الذي كأنّه مجرّد معروضٌ في صورة محسوس...

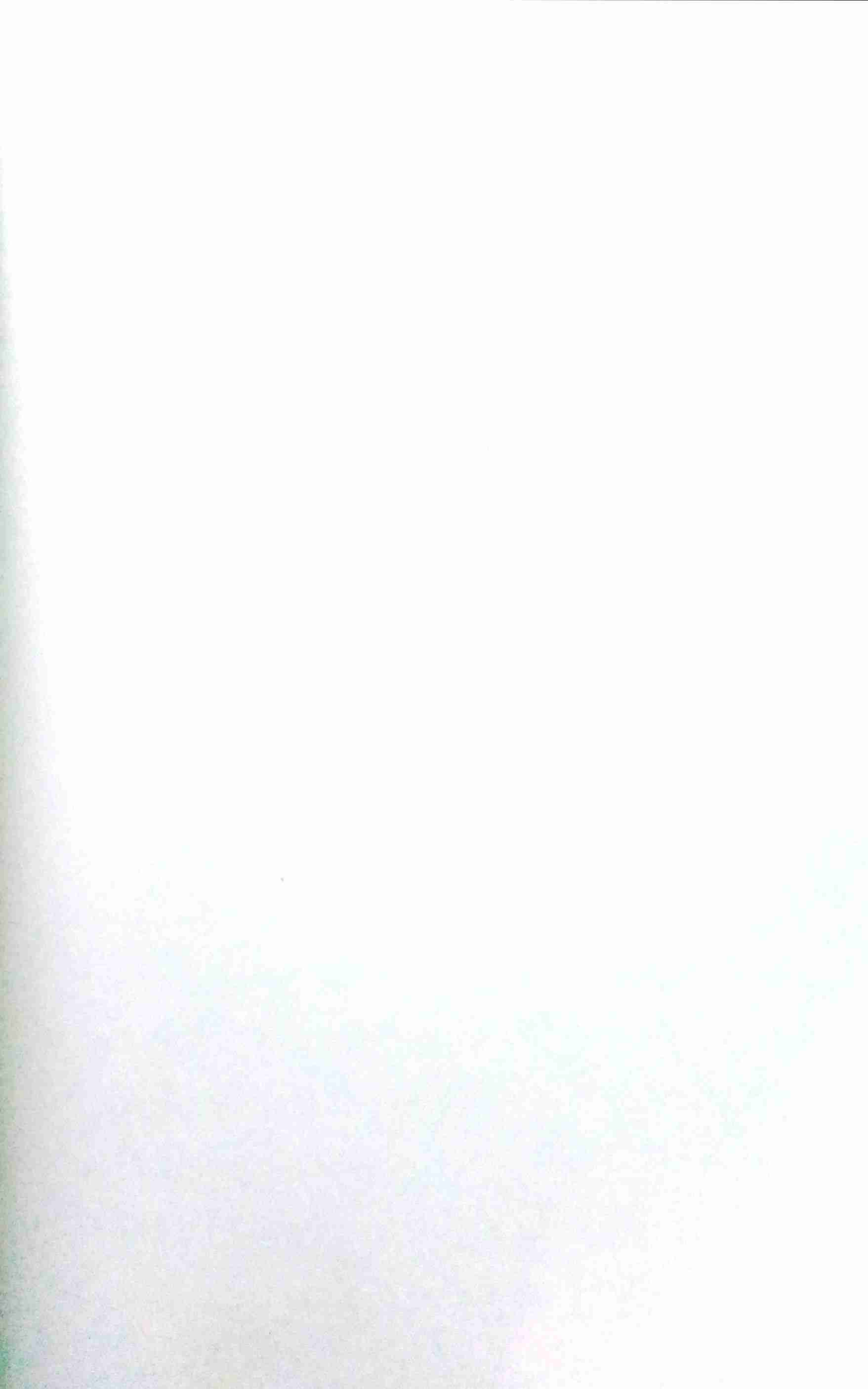
3. من هنا كان الطّريق إلى الفهم:

إنّ الصّورة الفنية القائمة في هذا الكلام تمثّل طريقاً ملحوباً، وسبيلاً منهوجاً، ولكنّه طريق غير محسوس، فهو مجرّد سبب من الأسباب التي تُفضي إلى الفهم والإدراك، لا أنّه الطريق المعبَّد أو الوعْر الذي يُمْشَى فيه. وتبتدئ الصورة من مَطالعِها غيرَ واضحةٍ ولا ماثلة، ولكنّها تظلّ، مع ذلك، قائمةً في الوهم على هَونٍ ما، ثمّ لا تلبث أن تتّخذَ سبيلها في هذا الطريق اللّجِب، غير المادّيّ، فتُحَصْحِصَ فيه فلا تَريم. ثمّ لا تلبث أن تتضاءلَ من حيث هي صورة محسوسة تنطلق من بداية، وتنتهي إلى غاية، فتتلاشَى في المجرّد حتّى تغبُر في عالَمٍ غير واضحِ المعالم، ولا بادِي المواقع، وهو الفهم الذي هو معنىً مجرّدٌ يدرَك بالعقل والذكاء، ولكنْ لا يُرَى بالعين الكاشفة.

الفصل الثامن

قصيدة النّثر... أو اللاشعر

-إشكاليّة الماهية، والبحث عن التّجنيس-



إنّ «قصيدة النثر»، كما شاع إطلاق هذا المصطلح الهَجين الرَّذْل، على هذا الضّرب من الكلام الذي يتساهل بعض النقّاد المعاصرين فيَعْزُونه إلى الشعر، وما هو في رأينا، بالشعر. نبادر إلى إصدار هذا الحكم عجلين، ثمّ نحاول البرهنة على علّة حكمنا الذي قد لا يشاركنا الاتّفاق فيه كثير من النّقّاد العرب المعاصرين، المتساهلين في الرؤية إلى تجنيس الأشكال الأدبيّة...

إنّ «قصيدة النثر» شكل من أشكال الكتابة الأدبيّة جديدٌ على الذوق الشّعريّ العربيّ العامّ؛ وعلى الذوق الشّعريّ الإنسانيّ، في الحقيقة، أيضا؛ إذْ كان الشّعرُ، كالموسيقى، هو الشّعرَ في كلّ اللّغات والثقافات الإنسانيّة منذ خمسة وعشرين قرناً على الأقلّ من تاريخ الحضارات المكتوبة. فالموسيقى ظلّت في تطوّر أزليّ؛ ولكنّها احتفظت بحميميّتها الأولى وهي الإيقاع، أو الحدّ الأدنى من هذا الإيقاع على الأقلّ. على حين أنّ الشّعر حاول أن يمرُق من جِلده، ويتنكّر لوضعه، ويثور على طبيعته؛ فيكفُرَ بالإيقاع، وينعَى على الموسيقى اللّفظيّةِ تمسّكَها بجماليّة إيقاعها؛ ولكنّه ظلّ، مع ذلك، يطالب النّاس بأن يُطْلقوا عليه مصطلح «الشّعر». فأيّ شعر يمكن أن يمثُل خارج الشّعريّة بمعنى «La poéticité»، في اللّغة الفرنسيّة؟ وأيّ شعريّة يمكن أن تمثُلَ خارج الإيقاع (Le rythme, Rytmo, Rhythm) الذي لا نريد به، بالضّرورة، إلى الميزان العروضيّ (Le metre)

الرّتيب؟... وإنك لتجد لقصيدة النّثر في سُوق النّقد من الخصوم أكثر ممّا تصادف لها من الأشياع والأنصار. فالمدافعون عنها خلْقٌ قليل؛ في حين أنّ الذين يهاجمونها هم في تكاثر وتزايد.

وقد لا يُفضي بنا الحديث عن هذه المسألة، وسَلَفاً، إلى أيّ نتيجة عمليّة يقع على إثرها التّأسيسُ النّظريّ الصّارم الذي يتّفق من حوله الأدباء العربُ: نقّاداً وشعراءَ جميعاً. ومع ذلك فلا بُدَّ ممّا ليس منه بُدٌّ. أي لابدّ من قول شيءٍ وقد دُفِعْنا إلى إبداء الرّأي من حول ذلك دفْعاً.[1]

إنّ الكتاباتِ النّظريّةَ الرّصينة عن «قصيدة النّثر»، وعلى الرّغم من الكثرة الكثيرة من هذا الأدب الجديد الذي تحفل به الدّوريّات والصّحف السّيّارة العربيّة، إلاّ أنّها لا تبرح قليلة في عَددها، وضحْلةً في تأسيساتها النّظريّة، ومتعثّرة في خُطاها وهي تخطو أوّل الطريق.

وإذا كانت التّعريفات التي اقترحها النّقّاد القدماء، إغريقاً وعرباً معاً، للشّعر ليست على شيء كبير من الوَجاهة؛ لأنّ الوزن والقافية وحدَهما، وهما الأساسان اللّذان اقترحوهما لتحديد

[1] كان الصديق الشاعر الدكتور عز الدين المناصرة، ألقى على طائفة من النقاد العرب المعاصرين، ومنهم، كاتب هذه الأسطار، أسئلة نقديّة دقيقة عن شأن «قصيدة النثر». وقد أجبناه إلى ذلك منذ بضعِ سنين. وقد أعدنا صياغة ما كتبناه له بعد أن مضى على ذلك زهاء ستُّ سنوات لينسجم مع فصول هذا الكتاب. وقد نُشر كلّ ما كتب النقاد العرب عن هذا الشكل الأدبيّ الجديد في سِفر ضخم عنوانه: «إشكاليات قصيدة النثر»: نصّ مفتوح عابر للأنواع، عمّان، 2002. وقد أهدانا الصديق المناصرة نسخة من هذا الكتاب الجميل. وقد اشتمل على عدد كثير من الإجابات التي بعضها يتّفق معنا في الراي، في حين يختلف بعضها الآخر معنا فيه. ونعتقد أنّ هذا الكتاب قد يكون أفضل وثيقة نقديّة عربيّة تتناول هذه المسألة من مجمل أطرافها.

ماهيَة النّصّ الشّعريّ،[1] لا يكفيان لإقامة قصيدة شعريّة حقيقيّة: وإلاّ فماذا سيفعل اللّه، أثناء ذلك، بالأراجيز التّعليميّة، والمنظومات الكثيرة التي يعجّ بها الأدب العربيّ قديمُه وحديثه، فإنّ الأمر يغتدي أشدّ تعقيداً حين يراد إيجادُ تعريف جامع مانع لهذا الشّيء الذي يقال له: «قصيدة النّثر»، وما هو، في حقيقته، بقصيدة ولا نثر!؟

كان الأصل في ظهور «قصيدة النّثر» أو «الشعر المنثور» «Les Poèmes en prose»، على أصحّ الاستعمال في المصطلح الفرنسيّ،[2] يعود إلى فكرة الشاعر الفرنسيّ الثائر المتشائم من الحياة شارل بودلير (Charles Baudelaire, 1821-1867) الذي نُشِرت له أوّل مجموعة شعريّة بعنوان «قصائد نثريّة صغيرة» (Petits poèmes en prose).[3]

وبودلير وإن لم يكتب الشعر المنثور، أو قصيدة النثر، كما عُرِفَ بعد عهده، بالفعل، إلاّ أنّه كان واعياً من الوجهة الفنّيّة بذلك، فوضع بذلك «المحراث قبل الثّورين»، كما يقول المثل الفرنسيّ؛ ذلك بأنّه كان يحلم، كما يقول طودوروف، «بمعجزة ظهور نثر شعريّ (Prose poétique)، موسيقيّ دون

---

[1] يراجع ما كتبناه عن مفهوم الشعريّات في الفصل الأوّل من هذا الكتاب.

[2] **Cf. Henri Lemaître ; in Encyclopædia universalis, Baudelaire.**

[3] **Cf. Ibid. Voir aussi T. Todorov, la notion de littérature, p.66 et suiv., Ed. Seuil, Paris, 1987.**

إيقاع ودون قافية أيضاً».[1] وإذن، فقد بشّر شارل بودلير بمفهوم جديد للشعر، بل كتب نصوصاً تستثمر من حيث خصائصها الفنّيّة ما كان يطلق عليه «تلاقي الأضداد»[2] وهو من خصائص قصيدة النثر، فيما يزعمون...

وأمّا ظهور «قصيدة النثر»، أو اللاّشعر، فقد ظهرت مع ظهور مجلّة «شعر» اللّبنانيّة التي قيل الكثير عن الظّروف الغامضة التي نشأت فيها، والاتّهامات التي وُجّهتْ إليها... وهو مصطلح مهزوز لَمّا يتّفق النّقّاد المعاصرون على استقامته وصلاحه للاستعمال. ولذلك لا نرى، مع من يرون، أنّ هذا الشكل من الكتابة الرديئة استقرّ به المقام، وانغرس في الأوهام والأفهام، بل إنّا نرى أنّه لَمّا يستَوِ على ساقيْه، فكيف يغتدي جنساً أدبيّاً قائماً بذاته، ناضجاً بأدواته الفنّيّة، متمكّن الوجود بعناصره الجماليّة، فعلاً وحقّاً؛ والحال أنّ الكتاباتِ التّنظيريّة نفسَها التي سُوِّدت من حول هذا الشّكل من الكتابة لَمّا تتبلورْ على النّحو الذي كان سيجعل النّاس يقتنعون بخصوصيّة هذه الكتابة التي لا نعتقد أنّها، إلى يومنا هذا، استطاعت أن تتمكّن من العثور على هويّتها التي ظلّت تَنشُدها تحت الشّمس، ولا تَثْقَفُها؟ ولعلّ افتقارَها إلى هذه الهويّة، أو الشرعيّة الأدبيّة أن يكون هو الذي حمل هذه الكتابةَ على أن

---

[1] Ibid. p. 70.
[2] Id.

تأخذ اسْمَها من طرَفَيْ جنسين أدبيَّين اثنين متناقضين في أصلهما: أحدِهما الشّعرِ، وأحدِهما الآخَرِ النّثر: ثم لا ترعوي، أثناء ذلك، أن تدّعِيَهُما لنفسها معاً، دون أن تكون أيّاً منهما أصلاً. وهو أوّل الإفلاس الذي ترزح فيه هذه الكتابة التي تمجّد الرداءة، وتسعى إلى الوقوع في السهولة، كما يقول الفرنسيّون. فإن لَطّفْنا في الموقف، وهذّبنا من التّعبير، قلنا: وهو أوّل الإشكال الذي تضطرب فيه.

إنّ رأينا، إذن، في قصيدة النّثر سيّئ جداً. أو قل: إنّه ليس سيّئاً ولكنّه موضوعيّ. إنّا لم نزل نشايع كلّ الكتابات الجديدة ونروّج لها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً: انطلاقاً من الرّواية الجديدة، إلى النّقد الجديد، إلى شعر التّفعيلة (حلّلنا قصائد خمساً من هذا الشّعر على الأقل: قصيدة «أشجان يمانيّة» لعبد العزيز المقالح [وقد كتبنا من حولها ثنائيّة، أو مجلّدين اثنين نُشرا في زمنين متباعدين]؛ وقصيدة «قمر شيراز» لبعد الوهّاب البياتي؛ ثمّ قصيدة «شناشيل ابنة الجلبي» لبدر شاكر السّيّاب؛ وقصيدة «كن صديقي» لسعاد الصباح؛ وآخرها قصيدة «رحلة المراحل» لسعد الحميدين...). ولكنّ جديد الرّواية الجديدة، وجديد الشّعر، وجديد النّقد الجديد، مفاهيم ظلّت قائمة على أنقاض الأجناس الأصليّة لها صراحة: الرّواية، والشّعر، والنّقد. على حين أنّ هذه الكتابة التي لا تبرح تبحث

عن نفسها، وهي «قصيدة النثر»، لا هي تقوم على أنقاض الشعر فتنتمي إليه صراحة؛ ولا هي تعتزي إلى النثر فتنتسب إليه يقيناً ولا يعود رأينا السيّئ، وهو موضوعيّ كما زعمنا، إلا لأننا لم نستطعْ أن نجد في نصوصها، وذلك لصغار الشعراء خصوصاً، ما نجد، أو بعض ما نجد على الأقلّ، في الشعر العربيّ الحقّ: العموديّ منه، وشعر التّفعيلة معاً. لقد أعْنَتْنا النفس إعناتا شديداً كيما نعثرَ على ما في نصوص ما يسمّى «قصيدة النثر» من جمال فنّيّ، أو من تصوير مدهش، أو من تعبير طافح، أو من نسْج لغويّ آسر، أو من فيضٍ شعريّ عارم، أو حتّى من فكر عبقريّ ثاقب؛ فلم نَجِدْ إلاّ الضّحالة والضّآلة، والسّذاجة والرّكاكة، والحرمان والقصور. ولعلّ ذلك أن يعود إلى أنّ عامّة هؤلاء الذين يكتبون هذا الشّيءَ هم في أصلهم - إذا استثنينا بعض كبرائهم الذين يعلّمونهم سحراً لا يحذقونه، وسنتحدّث عن ذلك- من المبتدئين ممّن لا يزالون يَنشُدون سلوك درْب الشّعر؛ وممّن لا يزالون يلتمسون إليه السّبيل فيَضِلُّونها ضلالاً بعيداً. فالفحول لا تدنو بهم قرائحُهم إلى أن يتكلّفوا معالجة مثلَ هذه الكتابات التي يُفْعمها الهُزال، وتطبعها الضّحالة، ويلازمها القصور. نقول كلّ ذلك ونحن نخالف عن رأي رومان ياكبسون، من بعض الوجوه، حين يجعل أمر الشعر محسوماً ومبسّطاً في السلوك المدرسيّ أو التعليميّ، بحيث «إنّ النثر شيء، وإنّ الشعر شيء آخر. ذلك بأنّ

الاختلاف، أثناء هذا، بين نثرِ شاعرٍ، ونثرِ ناثرٍ، أو قل بين أشعار ناثر، وأشعار شاعر، يتبيَّن منذ الوهلة الأولى».[1]

غير أنّ هذا الحكم لا يعني شيئاً كبيراً، لأنّ هذا الاختلاف الذي يتحدّث عنه ياكبسون قد يبدو وقد لا يبدو، وهو إن بدا فلن يكون محلّ اتّفاق القرّاء العاديِّين، بلْهَ القرّاءَ المحترفين. فهي مقولة تشبه قول كثيرٍ من ساسة هذا الزمان حين يُطلب إليهم تحديدُ موقفهم إزاء قضيّة سياسيّة شديدة التعقيد: «موقفُنا من ذلك واضح»! ولكنْ دون تِبْيان هذا الوضوح ما هو؟ وإلى أين يتّجه؟... فوضوح هذا الاختلاف بين شعرِ ناثر، وشعر شاعرٍ، لا يشبهه إلاّ وضوح الموقف السياسيّ لدى أعيياء الساسة في العالم! إنّ الذي كنّا نريد من ياكبسون، وما إرادتُنا هنا بنافعة! هو أن يحدّد دقائق هذا الاختلاف الذي يجعل من شعر الشاعر شعراً، ومن شعر الناثر غيرَ شعرٍ... ويجنح بنا هذا التفكير إلى التّذكير بمقولته الأخرى الشهيرة، وخلاصتُها أنّ موضوع العلم الأدبيّ ليس هو الأدب، ولكنِ الأدبيّة.[2]

وأمّا عن شيوع هذا الشعر بين النّاس، وظهور المئات من المجموعات منه، فليس يكرّس ذلك، في رأينا، إلاّ رداءةَ ذوق النّاشرين من وجهة، وتكفُّل هؤلاء النّاثرين غير الشاعرِين، في

---

[1] R. Jakobson, Huit questions de poétique, p. 51, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

[2] Cf. Greimas et Courtés, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Littérarité, Hachette universitaire. Paris, 1979.

كثير من الأطوار، بطبع منثوراتهم على حسابهم من وجهة ثانية، ثمّ كثرة المنابر النّاشرة التي كثيراً ما تطلب الكثير من النّصوص، بغضّ الطّرْف عن مستواها الفنّيّ، لتشحَنَ بها صفحاتها الأسبوعيّة، أو اليوميّة، غثّاً وسميناً، وهي مُضطرّة إلى أن تَخرُج على النّاس في مواعيدها من وجهة أخرى. وإلاّ فبأيّ شيء كان يمكن لهذه الآلاف المؤلّفة من الدّوريّات والصّحف السّيّارة التي تصدر ببلاد المغرب وبلاد المشرق معاً: أن تملأ به أعمدتَها، وتسوّد به وجوه صحائفها، لو لم تكن هذه الكتاباتُ التي هي، بنعمة الله، دون الشّعر شعريّةً، كما هي دون النّثر نثريّةً أيضاً...

وأمّا الشّرعيّة التي قد يلتمسها أصحابها زاعمين أنّ هذا الشكل من الكتابة اغتدى واقعاً قائماً في سوق الأدب، فلا نحسبها إلاّ نسبيّة جدّاً؛ وذلك على أساس أنّ كثيراً من النّقّاد العرب لم يُبدوا رأيهم بصراحة في هذه الإشكاليّة فتراهم، في الغالب، إمّا أنّهم يلتزمون الصّمت، وإمّا أنّهم يلتزمون الحياد؛ وذلك بالتّهرّب من اتّخاذ موقف صريح من هذه المسألة الفنّيّة. وقلَّ مَن وجدْنا منهم يصدَعُ برأيه، ويُبدي عن موقفه، وهو معزِّز لهما بالحجّة والبرهان...

وأمّا أولئك الذين يمارسون هذا الشكل من الكتابة، كما يمارسون الكتابة النقديّة في الوقت ذاته، فإنّ بعضهم قصُرَتْ به هِمَتُه عن أن ينبُغ في أيّ منهما، فاشرأبّ إلى أن يجرّب

فيهما معاً ، فلعلَّ اللّه أن يفتحَ عليه في أحدِهِما ، إذْ لم يفتحْ عليه في كِلَيْهما : ولكن ما جعل اللّه لرجلٍ من قلبينِ في جوفه!

ولعلّ الأمر الواقع في هذه الإشكاليّة أنّ عامّة هؤلاء الذين يمارسون هذا الشكل من الكتابة هم خصوم وحُكّامٌ في الوقت ذاته. ذلك بأنّهم إمّا أنّهم يمارسون هذا الشكل من الكتابة الرديئة بالإضافة إلى الكتابة النقديّة، فيتعصّبون له؛ وإمّا أنّهم يمتلكون وسائلَ نشرٍ كالجرائد والمجلاّت، حيث إنّ مَعاظِم الشعراء العرب المعاصرين هم إمّا موظّفون في صحف، وإمّا متعاونون معها، وإمّا مُشْرفون عليها. وركْحاً على هذا التأسيس، فهل يجوز للمرء أن يكون خصماً وحَكَماً في الوقت ذاته؟ وإذن، فإنّ الذين يمتلكون وسائل الإعلام الأدبيّة هم في الغالب من شباب الأدباء، وهم الذين يروّجون لانحطاطِ الذوق، من حيث لا يشعرون، بالتّسامح بنشر كلّ رديء وسخيف. وعلى الرّغم من أنّنا ألِفْنا أن نتجنّب في كتاباتنا إصدار الأحكام ما أمكن، وأن لا نصدم أصحاب الرّأي المخالِف ما استطعنا، وذلك بحكم نسبيّة الحقائق؛ إلاّ أنّا وقد دُفعنا إلى الخوض في هذه المسألة خوضاً، فقد ارتأينا أن نُبدي رأينا فيها، وأن نسجّل موقفنا منها بما نعتقد...

وأمّا ما يراه بعض النّاس بأن قصيدة النّثر هي ثورة في النّثر؛ ويرى بعضهم الآخرُ أنّها تطوير للقصيدة العربيّة، وقد جاء متوازياً مع حركة شعر التّفعيلة؛ ويرى آخرون بأنّها جنس أدبيّ

ثالث جاء بعد الشّعر والسّرد؛ ويرى آخرون بأنّها كتابة خاطرتيَّة؛ فإنّ اختلاف المذاهب، وتعدُّد الآراء لا يدلاّن إلاّ على أنّ هذا الشكل من الكتابة يسعى إلى مُراغَمٍ بعيد يلتحدُ إليه فلا يظفَر به، فكلّ الأجناس أبَى أن يُؤْوِيَهُ إليه.

ذلك بأنّ الأدب العربيّ لم يشهَد أيّ ثورة حقيقيّة في النّثر، منذ ابن المقفّع إلى يومنا هذا. فلا تبرح الجملة العربيّة هي، هي. ولا يبرح النّسج الأدبيّ ينهض على نظام التّعبير العربيّ المعروف المألوف. ولذلك، فإنّا لا نعتقد أنّ هذا الشّيء الذي يقال له «قصيدة النّثر» هو ثورة وقعتْ داخل نظام النّثر، إلاّ أن يكون هذا النظامُ الجديدُ للكتابةِ هو انتهاكاً لأصولِ النسج، وتمزيقاً للجُمل، وبَتْراً للألفاظ، وإيذاءً للْمعانِ، ممّا يجوز له أن يكون في الكتابة الأدبيّة على أنّه ثورة في كتابة النّثر، فنعَم!

كما لا نرى أنّها تطوير للقصيدة العربيّة التي تطوّرت على هامش القصيدة العموديّة، بفعل الموشّحات التي ظهرت بالأندلس، ما بقِيَ منها وما ضاع، على أنّها شكل، أو نوع، شعريّ جديد داخل الجنس. ثم ظهر نوع جديد ضمن الجنس الشّعريّ، وهو قصيدة التّفعيلة التي تجاوبَ معها الذوق الشّعريّ العربيّ إلى حدّ كبير، وأمست مألوفة لدى المتلقّين لا يجدون عَناءً كبيراً في تذوّقها، والاستمتاع بجمالها، لعدم خروجها خروجاً نهائيّاً عمّا ألِفَه الذوق الأدبيّ العامّ، فلم تكن الصدمة إلاّ لطيفة... على حين أنّ هذا الشّكل الجديد من الكتابة يبدو

دعِيّاً مشرّداً، وبائساً مبدَّداً؛ يبحث عمّن يعترف بشرعيّته في الآفاق، ويَنشُد مَن يُقرّ له بأحقيّة الوجود بين الفجاج! ولقد وقع في هذه الورطة، لأنّ النّاس يعرفون جميعاً الظّروف المريبة التي ظهرت فيها فكرة «الشعر المنثور» التي طالع بها بودلير الذي تعرّض في حياته القصيرة لأفدح الهزّات النفسيّة، وحتّى الأمنيّة (تعرّضه للمحاكمة)، طالع بها النّاسَ دون أن يمارسها بالفعل، ولكنّها ظلّت قائمة في فكرته بالقوّة فبادر إليها، من بعده، بعضُ النّاس قبل أن يستسهلها المبتدئون من الكتّاب العرب فيتهافتوا على التجريب فيها، على أنّها شكل من الشعر. وجاءت مجلّة «شعر» فمضتْ في طريقٍ سُبقت إلى المشي فيه، ولم تعرف الهدف الذي تنتهي لديه. ذلك بأنّ التّطوّر الذي يطرأ على الفنون لا ينبغي له أن يكون نحو الوراء، ولكنْ نحو الأمام. كما أنّه ينطلق من جنس طبيعة الشّيء المظنونِ بهذا التّطوّر؛ فالسّيّارة ظلّت سيّارةً تسير بأربعِ عجلات، والتّطوّر الحاصل لم يَمْسَسْ جوهر هيكلها؛ فإذا أُنْشِئت آلة تسير بعجلة واحدة مثلاً، فإنّه لا يمكن لمعتقِدٍ أن يعتقد أنّها تطويرٌ للسّيّارة ذات العجلاتِ الأربعِ. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في بقايا المختَرَعات وأصول الأشياء. وإذا كان الأصلُ في ماهيّة الشّعر هو الإيقاعَ والتّصوير، وأناقةَ التّعبير، والعملَ باللّغة واللّعِبَ بها حتّى تغتديَ نسوجاً بديعةً، وصوراً آسرة؛ فإنّنا نجد هذا الشّيء الذي يقال له «قصيدة النّثر»، لا هو يصوِّر، ولا هو يرقَى إلى مستوى الأسْر، ولا هو

يعلَقُ بوَهْم صاحبه فيردّده كما يردّد قصيدةً لأبي تمام أو للمتنبي، أو حتى لأحمد شوقي وإيليا أبي ماضي وبدر شاكر السياب... لم يستطع التّعلّق بأصل الشّعر، بل اتّجه في مُتَّجهٍ معكوس، بحيث لا هو ممتدّ من خطّ الأصل، بل ولا هو حتّى مُوازٍ له؛ فكأنّ قصيدة النّثر هي شيء ضدّ الشّعر وضدّ النّثر معاً. فالشّعر يصطنع اللّغة الأنيقة، وهي تصطنع اللّغة المبتذلة الرّكيكة في كثير من نصوصِ الذين يكتبونها. والشّعر يقوم على الإيقاع الذي يستفزّ النّفْس فيجعلها تطرَب وتستمتع بموسيقى الكلمة كما تستمتع بنغم آلة الطّرَب. على حينَ أنّ قصيدة النّثر ترفض الإيقاع بإصرار، ولا تكاد تُعيره في نسْجها اللّغويّ أدنى اهتمام، وذلك لقصور معظم أصحابها عن مجاراة نظام البنية في اللّغة العربيّة الذي يقوم على أمثلة متوازية، فيطفر الإيقاع فيها حتّى في غير الشعر، إذا كان الأديب متمكّنا حقّاً من اللّعِب بلغته في النسج. وما يدّعيه بعض أصحابها من تعويلها على الإيقاع الدّاخليّ، هو غيرُ مسلّمٍ لهم، لأنّه مجرّد مغالَطة؛ لأنّ العربيّة بحكم غِناها الموسيقيّ لا تعدَم إيقاعاتٍ، تقع على العفو والمصادفة، حتّى في أركّ الكلام العربيّ تعبيراً، وأكثرِه ابتذالاً؛ فربّما وقع هذا الإيقاع في كلام التّاجر المتجوّل في الشّوارع لبيع بضاعته... وما القولُ في الإيقاعات الدّاخليّة العجيبة للقصيدة العربيّة بنوعيها العموديّ، والتفعيليّ؟ بل وما القول حتّى في الإيقاعات الغنيّة التي تقع في خطب الخطباء، ورسائل

المترسّلين، وكتابات الكتّاب المقتدرين؟ فهل نُطْلق عليها وصْفَ الشّعريّة لمجرّد وجود بعض الإيقاعات المنتظمة، وغير المنتظمة، بداخلها؟

وأمّا ما يقال عن أنّ قصيدة النّثر، أو ما يُطلَق عليه كذلك تجاوُزاً، هي جنس أدبيّ ثالث - يوازي الشّعر والسّرد معاً- فإنّ الأدب ليس شعراً وسرداً فقط؛ ولكنّه مقامات، وخُطب، ورسائل، وخواطر، ومقالة أدبيّة، وهلمّ جرّاً؛ فكيف يجوز إلغاءُ كلّ هذه الأشكال التّعبيريّة لتصنيف هذا الكلام الذي هو، في حقيقته، قد يكون مجرّد نثر رديءٍ بحيث لا يرقى إلى مستوى الشّعريّة، ولا يرقى حتّى إلى مستوى النّثر الفنّيّ الجميل، في جنس مستقلّ بذاته، على كرْهٍ من معاني التصنيف!؟ وأمّا ما يقال عن أنّها كتابة تشبه كتابة الخواطر فإنّ الذي يجرؤ على قول مثل هذا لا نحسَبُه يكون جادّاً فيما يقول، ولذلك لا نتكلّف مناقشته. لأنّ الْجَمَل حين يَسْتَنْوِق يفقِد جوهر ذاته!

ورَكْحاً على هذا التّأسيس، فقد يكون من الأمثل لنا عدَمُ التّسرّع في تجنيس هذا الشّكل من الكتابة الرّديئة، حتّى يفعلَ اللّه به، أو بها، ما يريد!

وقد يكون من معضلات هذه المسألة أنّ كُتّاب قصيدة النّثر لا يزالون يُصرّون، إلى درجة المكابرة، على أنّ شكل كتابتهم هو استمرارٌ للجنس العموديّ من الشّعر، وامتداد له فيه، بدلاً من البحث عن خصوصيّة تجعل هذا الشكل من

الكتابة ينتمي إلى نفسِه، لأنّه لا يُشبه شيئاً غيرَ نفسه حقاً وعلى أنّ بعض أصحابه يُقرّون، تلميحاً، بأنّ ما يكتبون قد لا يكون شعراً، وما ينبغي له. ولعل من أجل ذلك يقول محمّد الماغوط «أنا أكتب نصوصاً، قِطَعاً، فلْيُسَمِّها النّقّاد ما يشاءون؛ ولن أغضب إذا قيل: إنّني لست شاعراً، وإنّما كاتب نصوص».

وقديماً قالت العرب: رب عذرٍ أقبح من ذنْب! فإذا كان شخصٌ غيرُ عاقلٍ وهو يمشي بيننا مِشيةً عاديّة كما يمشي كلّ النّاس، يُصرّ على أنّه لا يمشي، أو لا يفعل المشْي، ولكنّه يؤدّي رقصةً معيّنة! أكنّا نصدّقه فنصنّفَ مشيتَه العاديّة، أو حتّى إذا مشى مِشيةَ الدَّأْلَى، على أنّها، حقّاً: رقْصٌ نستمتع بحركاته، ونتلذّذ بإيقاعه واهتزازاته، فنُمسي مصنِّفين معه في طبقة المجانين؟ إنّ أيَّ واحدٍ من النّاس يُحسن قليلاً من الكتابة يمكن له أن يكتب نصّاً واحداً، أو نصوصاً كثيرة؛ ولكنّ النّصّ لا بدّ له مِن أن يوصَف بوصفٍ ما فنقول: «نصّ أدبيّ». وحين نصِفه بهذه الأدبيّة فلن يعنيَ ذلك إلاّ أنّه يشتمل على جملة من المواصفات والخصائص تجعله أهلاً لأن يَبعث فينا إحساساً باللّذة والجمال. وأمّا إذا قال قائل: «قصيدة»، فيجب أن يعني ذلك أنّها نصّ أدبيّ جميل جدّاً، ويفترض أن يتميّز نصّها، عن أيّ نصّ أدبيّ آخر، بجمال الصّياغة، وأناقة اللّغة وعذريّتها، وعبقريّة النّسج وجِدّته، وروعة التّصوير ورِفْعته.

وإذن، فليس أيّ كاتبٍ للنّصوص أن يكون بالضّرورة أديباً، بَلْهَ شاعراً. ولعلّ القدماء مُحقّون حين كانوا يصنّفون الشّعراء (كما أورد ذلك أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في كتاب «البيان والتّبيين»، وابن رشيق في كتاب «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده») أصنافاً أربعةً قائمة على التّراتبيّة، فقالوا: شاعر خنذيذ وهو أعلى الشعراء درجة في سلّم القيم الشعريّة، ثم يليه الشاعر الفحل، ثمّ يليه الشُّوَيْعر، ثمّ يأتي الشُّعْرورُ في آخر التّصنيف. فأين يمكن أن يصنّف أصحاب قصيدة النّثر لو جئنا نتكلّف تصنيفهم في طبقات الشّعراء؟!

ولِمَن يزعمون أنّ عصر الطّبقات ولّى ومضى، نقول: ما ولّى ولا انقضَى! بل امتدّ التصنيف، على عهدنا هذا، حتّى إلى لاعبي كرة القدم، ولاعبي كرة المضرب، فلكلٍّ منهم درجة في سلّم القيم الرياضيّة، يتبوّؤُها... فما بال الأدبِ المعاصر لا تصنيفَ فيه للأدباء؟!

ولعلّ من أكبر عيوب النّقد الجديد أنّه يرفض إصدار الأحكام، ويترك الأمور بين الأدباء، صغارِهم وأوساطِهم، وكبارهم، وعماليقِهم جميعاً فوضى، لا فضلَ لأحد منهم على أحدٍ إلاّ بكثرة تسويد الصّحائف، وتحريف اللّغة، وإيذاء نسْج تراكيبها، والعبَث بفنّ القول فيها.

وإنّا نتصوّر هذا الأمر على أنّه يعود في عامّته إلى أنّ المبتدئين من الكتّاب، أو ممّن ينوون أن يُصبحوا، بعون الله

وتوفيقه، كتّاباً، لا يكادون يقرءون من الأدب الرّفيع إلاّ قليلاً، ولعلّهم في الغالب أن يكونوا يجهلون العَروض وتقطيع الشّعر أصلاً؛ فتراهم يلتَحِدون إلى هذا الشّكل من الكلام ليتستّروا به وراءه على نقصهم وعُوَارِهم، وهم يشعرون أو لا يشعرون. وقد رأينا أنّ بعض كبار الشّعراء العرب ممّن يجمعون بين القصيدة العموديّة، وقصيدة التّفعيلة، إذا راوحوا الكتابة الشّعريّة فسوّدوا صحائفَ من هذا الكلام الجديد نجدهم يرقَوْن به إلى درجة مقبولة، لأنّهم في أصلهم يَمْتَحُون من غَرْب شعريّةٍ مخبوءةٍ في قريحتهم طافحةٍ، فتغطّي على اللّغة الممزّقة ببعض الإيقاع، أو تغطّي ببعض الإيقاع على اللّغة الممزّقة فيقع السّتر واللّطف. أمّا أنْ لا يمارسَ هذا الشّكل من الكتابة، في الأغلب الأعمّ، إلاّ المبتدئون المحرومون فإنّ الحكْمُ لَواضحٌ، وإنّ الأمرَ لَبَادٍ.

ويزعم أنصار هذا الشكل الرديء من الكتابة أنّه على درجة عالية من «الشعريّة» (Poéticité)، لكنّهم يُقرّون بوجود بذور لهذه الشعريّة في أجناس أدبيّةٍ أخرى التي ليست بشعريّة في أصلها مثل الكتابات السرديّة. وهذه الشعريّة المزعومة قد تمثُلُ في تجلّيات الشعريّة اللغويّة، وشعريّة التصوير، وربما ما يمكن أن يُطلَقَ عليه «شعريّة الحالة».

وعلى أنّ من النّقّاد العرب المعاصرين من يصطنع مصطلح «الشاعريّة»، لا «الشعريّة». والحقّ أنّ «الشاعريّة» هي مرتبطة بالمدى الذي يبلغه شاعر معيّن من درجة الإلهام الشعريّ، في حالٍ

معيّنة وهو يُزمع على كتابة قصيدته، وهي الحالة الخاصّة التي تجعل منه شاعراً، أي شخصاً يختلف عن الذي يكتب تقريراً صحفيّاً في جريدة مثلاً. وهذا كلّه إذا سلّمنا، أصلاً، بأنّ هذا مصطلح من النقد متداوَل بين النّقّاد في العالم، والحال أنّه غير ذلك.[1] في حين أنّ «الشعريّة» هي الحالة التي تتأوّب جنساً معيّناً من الكتابة فتسمو به عن الكتابة الابتذاليّة التي بمقدور أيّ شخص متعلّم على نحو ما أن يكتبها. فالشعريّة بالقياس إلى الكلام المسطور هي كالعبق للوردة، فالوردة جميلٌ مظهرُها، ولكنّ جمال المظهر لا يكتمل إلاّ بالعبق الأنيق الذي يصدر عنها، أي الشذى الذي يجعل منها وردة تستميز عن أيّ نبات آخرَ لا عبَقَ له... وهذا المفهوم يطلق عليه ياكبسون «الأدبيّة».[2]

والحقّ، أنّا قد لا نعدَم شعريّةً في أيّ كتابة أدبيّة راقية، سواء أتمحّضَ الشّأن للمقالة الأدبيّة، أم للوصف النّثري، أم

[1] علّق المشرف على كتاب «إشكاليات قصيدة النثر»، ص. 249 على اعتراضنا على هذا المصطلح فقال: «ميّز عز الدين المناصرة بين (الشعريّة) بصفتها علمَ موضوعة الشعر، وبين (الشاعريّة) بصفتها درجات الشاعريّة في النصوص الشعريّة. كتاب الشعريات، عمان، 1992. ونحن نرى أنّ مصطلح الشاعريّة هو تحريف للمعنى عن موضعه وموضوعه معاً. لأنّ المراد ليس حالة الشاعر، ولكن حالة اللغة. وهو الذي يعادل في لغة رومان ياكبسون «الأدبيّة» (Littérarité). وبناء على تمثّل الدكتور المناصرة فإنّا نجعل إلى جانب «الأدبيّة» مفهوماً آخرَ هو «الشّعريّة»، لا الشاعريّة. وعلى أنّا نرى أنّ الشعريّة ليستْ هي ما يريد إليه النقّاد العرب وهم متسرّعون من أنها معادل لمفهوم «Poétique»، ولكنها مقابلٌ لمفهوم «Poéticité». وأولى أن نترجم مفهوم «Poétique, Poetics» تحت مصطلح: «الشعريّات»، وهو عنوان سليم من حيث المَفهَمة لكتاب الصديق المناصرة... وعلى أنّا تناولنا هذه الإشكاليّة المتناهية التعقيد في الفصل الذي عقدناه للمَفهَمَة في صدر هذا الكتاب...

[2] راجع الإحالة السابقة. وانظر أيضا:
Courtés et Greimas, Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, Paris, 1979, Littérarité, Literariness.

للسّرد الأنيق؛ فـ«دعاء الكروان» لطه حسين رواية صغيرة من الوجهة التّقنيّة، ولكنّها نصّ أدبيّ كبير من الوجهة الجماليّة، فهي تشتمل على لوحات شعريّة بديعة. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في كثير من كتابات أبي حيّان التّوحيديّ. أمّا رسالة التّربيع والتّدبير، وحديث الكندي لأبي عثمان الجاحظ، فهما ممّا ينتمي إلى الشّعريّة الطّافحة...

وتأسيساً على ذلك، فإنّ قصيدة النّثر محاولة نثريّة بدائيّة، وربما ساذَجة، للتّعلّق بالشّعريّة الضائعة، من خلال العمل باللّغة، والاشتغال بالتّصوير، ولو على هون ما. ولكنْ لَمّا كان كثيرٌ من أصحابها قليلِي القراءةِ في النّصوص الأدبيّة العربيّة الكبيرة وحفْظها، فإنّ نسوجهم اللّغويّة تخرج على نحو مسترذل فترِكٍ رَكّاً.

وإذا كان شعراء التّفعيلة منذ الأعوام الأربعين حاولوا تخريب مفهوم الشعر الذي كان يقوم في الْمَفْهَمَةِ التقليديّة، منذ قدامة بن جعفر، على أنّه «قولٌ موزونٌ مقفىً، يدلّ على معنىً»، [1] فإنّ الوزن لم يعد مكوِّنا مركزيّاً في الشّعريّات، لا

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص. 15، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي، ومكتبة المثنّى ببغداد، 1963. وقد لاحظنا أنّ الزمخشريّ اصطنع هذا التعريف نفسَه متّكئا على قدامة دون الإحالة عليه، عرَضا على كلّ حال، في تحديده لمفهوم الشعريّة وهو يدافع عن شخص رسول الله صلى الله عليه وسلّم، وأنّ اللهَ لم يعلمه الشعر، وما ينبغي له، وذلك حين يقول: «والشعر إنّما هو كلام موزون مقفى، يدلّ على معنى». (الزمخشريّ، محمود بن عمر، الكشّاف عن غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التّأويل، 4. 26. دار الكتاب العربي، بيروت (د. ت). كما اصطنع هذا التحديد لمفهوم الشعر لدى العرب أبو علي أحمد المرزوقي في مقدّمة شرح ديوان الحماسة تحت عبارة: «لفظ موزون مقفى يدلّ على معنىً» (بإبدال «قول» إلى «لفظ»، مع ما يجوز من تغيير حدث من النّسّاخ إمّا في أصل التعريف، وإمّا=

العربيّة ولا الأجنبيّة؛ لأنّ الوزن لم يكن قطّ مكوّنا مركزيّاً في الشعريّات العربيّة إذْ ألفينا الجاحظ وكثيراً ممّن جاءوا بعده مثل ابن رشيق يشترطون وجود النيّة في اصطناع هذا الوزن لكي يرقَى إلى الشعريّة. واستدلّوا على ذلك بوجود آيات قرآنيّة، وكلام كثير مما يصطنع النّاس في يوميّاتهم يشتمل على بحور شعريّة، لكنْ لَمّا لم يُصطحَب بالقصد، فإنّ شعريّة الإيقاع تَبِينُ لمجرّد انتفاء القصديّة. وقد كنّا ناقشنا هذه المسألة في بعض فصول هذا الكتاب، وبَيَّنّا وهَنَها.[1] ذلك بأنّ الوزن، (ونحسب أنّ الأقدمين كانوا يريدون به إلى الإيقاع أيضاً) وحدَه، سواء صاحَبَه القصد أو لم يصاحبْه، فإنّه لا يشكّل إلاّ أحدَ مكوّناتِ الشعريّة، لا الشعريّة كلّها. وقد قلنا إنّ المنظومات التعليميّة، والأشعار التي لم تستطع الإفلات من النّظميّة المقيتة، لا يشفع لها أن تكون مصطحبةً بالنّيّة والقصد لكي تكون شعراً!...

والحقّ أنّ الإيقاع غير المنتظم الذي يرى أشياع هذا الشكل من الكتابة أنّه موجود فيها، هو إيقاع مفترض فقط، أو مغالطة

=في نقله.) ينظر المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، 1. 8. وكلّ هذا يدلّ على أسبقيّة قدامة إلى تعريفه لمفهوم الشعر.

[1] بل ذهب أبو عثمان إلى أبعدَ من ذلك فذكر «لو أنّ رجُلاً من الباعة صاح: مَنْ يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلّم بكلام في وزن: «مستفعلن مفعولان»؛ فكيف يكون هذا شعراً وصاحبُه لم يقصد إلى الشعر». الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 282 تحقيق السندوبي، القاهرة، 1947. كما ذكر الجاحظ أنّ غلاما لأحد أصدقائه كان مريضا فخاطب غلماناً لمولاه قائلا: «اذهبوا بي إلى الطبيب وقولوا قد اكتوى»! وهذا الكلام يخرج وزنه: فاعلاتن مفاعلن، مرّتين». م.س.، 1. 283.

العربيّة. وليس هذا هو موقعَ تفصيلِ هذه المسألة. ولكن إذا كان مزْعَمُ أشياع هذا الشكل من الكتابة أنّ الإيقاع الدّاخليّ لقصيدة النّثر هو غيرُ منتظم؛ فكيف يرادُ منّا، نحن، أن نحدّد مواصفات هذا الإيقاع؟ إنّا نعتقد أنّ الإيقاع ضعيف جدّاً في هذه الكتابة الموسومة بـ«قصيدة النّثر». وهنا تقع المشكلة المركزيّة في تصنيف هذه الكتابة. فإذا كان الشّعر المعاصر تنازل عن استعمال الوزن الدّقيق، أو العروض، أو قل: إذا كان النّقد الجديد تنازل عن حقّه في مطالبة الشّعر باستعمال هذا الوزن؛ فلا أقلّ من أنّ الاتّفاق المشبوه، غير المعلن على كلّ حال، وقع بين الشّعر الجديد والنّقد الجديد على ضرورة عدم التّفريط في الإيقاع. فالإيقاع هو الذي حفِظ ماءَ وجه الشّعر، وجعل النّاس يظلّون مرتبطين به فلا يصطدم ذوقهم بما لم يألَفوا من القول. وهو الذي حمل النّقد أيضاً على التّغاضي عن بعض المعايير الصّارمة في تحديد ماهيّة الشّعر التي حُدّدت خطأً منذ القديم، كما سلفت الإشارة، بمجرّد الوزن والقافية، أو على أنّ الشّعر هو كلّ قولٍ مقفّىً؛ وهو قصور نظريّ بادٍ في تحديد ماهيّات المفاهيم.

وإذا كان الوزن والقافية لا يحدّدان ماهيّة الشّعريّات، وإذا كانت «قصيدة النّثر» لا وزن فيها ولا قافية لها، أليست، إذن، هي، لمجرّد ذلك، الشّعر الحقّ؟ وواضح أنّ هذه المسألة

تهكّميّة؛ وأنّ الشّعر إذا لم يكن مجرّد وزن وقافية، فإنّه أيضاً لا يمكن أن يكون مجرّد «قصيدة نثر». فلعلّ الشّعر أن يكون تصويراً عبقريّاً للأمر المعالَج، بلغة عبقريّة، عُذريّة، كأنّها تُستعمَل لأوّل مرّة، وكأنّها خالصة للشّاعر الذي اصطنعها وحدَه، فلم يعرفْها أحدٌ قبله فهو أبو عُذْرها؛ وكأنّ هذه اللّغةَ، في الوقت ذاته، يعرفها، مع ذلك، جميع المتلقّين؛ فهم يجدون أنفسهم وعواطفهم وهواجسهم فيما تصوّر نسوجُها. فهي مرآة لهم، بمقدار ما هي مرآة للشّاعر الذي ابتدع بها شعره. وما عدا ذلك من الوزن والقافية، ومن مشكلة البحث عن إيجاد اسم لهذا المولود غير الشّرعيّ، فمجرّدُ فضول!

وهناك سؤال طرحه الشاعر الدكتور عز الدين المناصرة عن نشأة «قصيدة النثر» وأنّها ليست جديدة في الحقيقة، وأنّ للتجريب على ما يشبهها نماذجَ في التراث، وهو قوله: «قصيدة النّثر، قديمة- جديدة، منذ نصوص الكاهن الكنعانيّ إيلي ملكو، مروراً بالنّفّري ومحي الدّين بن عربي، وحتّى آخر كاتب قصيدة نثر سنة 2001. فإذا اعترفنا بتعدّديّة الأشكال في قصيدة النّثر؛ فلماذا يبحث البعض عن قوانين صارمة لقصيدة النّثر مرّة؟ ولماذا يرى البعض أنّ الحريّة في تطوّر قصيدة النّثر غير محدودة، مرّة أخرى»؟ [1]

---

[1] عز الدين المناصرة، إشكاليّات قصيدة النثر، ص. 236.

وإنّا لا نوافق على وجود أنواع متعدّدة حقيقيّة من هذا الشّكل من الكتابة؛ وهو الأمر الذي كان زعمه أنسي الحاج فصنّف «قصيدة النّثر» تصنيفاتٍ مفتعلةً لا تقوم، في رأينا، على تأسيس نظريّ صارم. وقد لخّص الدّكتور إبراهيم خليل رأي أنسي الحاج فذهب إلى وجود أنواع لهذه القصيدة منها: «القصيدة الغنائيّة، وهي ضرْب من النّثر الإيقاعيّ الذي يهتمّ بضروب التّحسين اللّفظيّ كالتّجنيس، والطّباق، والمقابلة، وتوازن الألفاظ والتّراكيب. والقصيدة التي تشبه الحكاية، وقصيدة النّثر العاديّة التي بلا إيقاع، كالذي نجده في «نشيد الإنشاد»، وهو نثر غير شعريّ».[1]

والحقّ أن تقسيم أنسي الحاج، كما زعمنا من قبل، هو غيرُ مؤسَّسٍ، من الوجهة المعرفيّة، وما ينبغي له؛ وإنّه لَيفتقر إلى الصّرامة النّظريّة لكي يستقيمَ: ذلك بأنّ هذه التّصنيفات، أو هذه التّقسيمات، بعضُها ينصرف إلى الشّكل، وبعضها ينصرف إلى غير الشّكل؛ في حين أنّ بعضها الآخر ينتمي إلى التّقسيم التّقليديّ للشّعر من منظور المدرسة النّقديّة التّقليديّة مثل «القصيدة الغنائيّة». أمّا أنّ هناك قصيدةَ نثرٍ تشبه الحكايةَ فهذا أمرٌ ليس وقْفاً عليها وحدَها من دون أشكال الكتابة الأخرى؛ فهناك عدد كبير من القصائد التّقليديّة نفسِها تشتمل على حكاية ولا إثم عليها ولا حرجَ! وإذن، فأسلوب الحكاية لا

---

[1] المجلّة الثقافيّة، ع.42، عمّان، 1997، ص.151.

يتمحّض للشّكل بمقدار ما يتمحّض للمضمون. وحتّى إذا ما تمحّض، ولو على هون ما، لهذا الشّكل، فإنّا قد رأينا أنّه مشترَك بين جميع الكتابات الشّعريّة الحديثة. فذلك، إذن، تأسيسٌ، غيرُ تأسيسٍ!

وأمّا أنّ القصيدة الغنائيّة، المنتميَة إلى الكتابة الشّعريّة النّثريّة، التي تشتمل على المحسّنات اللّفظيّة «كالتّجنيس، والطّباق، والمقابلة، وتوازن الألفاظ والتّراكيب» فهذه صفات يشترك فيها كلّ الكلام العربيّ في كثير من مظاهره. بل نجد هذه الخصائص البديعيّة تقع حتّى للعوامّ في أحاديثهم اليوميّة كأن يقول قائل منهم: «النّهار واللّيل»، و«الصبح والمساء». (فمثل هذا القائل يصطنع هنا الطّباق دون أن يدرك أنّه يصطنعه، كالسّيّد جوردان الذي ظلّ عُمرَهُ يتكلّم النّثر، وهو لا يدري أنّه كان يتحدّث النّثر). ونحن نعرف أنّ أخصّ الخصائص الفنيّة للقصيدة العبّاسيّة، ولاسيّما لدى ابن المعتزّ وأبي تمّام، تنهض على المحسّنات اللّفظيّة، حتّى حمل ذلك ابن المعتز على تأليف كتاب في البديع.[1] وهذه الخاصّيّة النّسجيّة التي زعموا أنّ قصيدة النّثر تنفرد بها فتصنّفها، من الوجهة الفنّيّة، في موقع خالصٍ لها، نجدها قديمة في الأدب العربيّ. وهي أشيع وأعمّ في

---

[1] ينظر ابن المعتز، عبد الله، كتاب البديع، نشر وتعليق المستشرق الروسيّ أغناطيوس كراتشكوفسكي (Kratchkovski)، نشر دار الحكمة، دمشق. وصدر هذا الكتاب أيضا بتقديم محمد عبد المنعم خفاجي وشرحه، دار الجيل، بيروت، 1410- 1990.

المقامات وشعر عصور الانحطاط. وأمّا «قصيدة النّثر العاديّة» التي لا إيقاع لها، ولا شعريّة فيها: فليت شعري كيف يمكن أن نطلق على نثر رتيب بالغ الركاكة مصطلح «الشّعر» النّبيل، ونحن لا نستحي؟! وهلا أطلقنا مصطلح الكيمياء، على الفيزياء؛ ومصطلح الفقه، على الشّعر، فنلبس المفاهيمَ بعضَها ببعض؟!

وأيّاً ما يكن الشّأن، فنحن نسلّم لأنسي الحاج وأصحابه هذا التّصنيف الأخير الذي يقرّ بالنّثريّة الفِجّة لِمَا يكتبون.

إنّ لكلّ جنس أدبيّ حدّاً أدنى من القواعد والأنظمة والمبادئ التي تحكمه فينطلق منها، ويستند إليها؛ ثمّ من بعد ذلك يقع التّطوّر العامّ عبر اتّجاهات مختلفة تعود في أصلها إلى المنطلَق الفنّيّ المؤسِّس. فقصيدة النّثر نحكم بشعريّتها، أو بعدم شعريّتها، انطلاقاً ممّا في أذهاننا من مرجعيّة شعريّة مكرَّسة للقصيدة العموديّة، وللقصيدة في العالم كلّه، أساساً. فلا يزال النّاشئة، والحمد للّه، يحفَظون شيئاً من الشّعر لامرئ القيس، وجرير، والمتنبّي، وابن زيدون، وشوقي... قبل أن يصطدموا بهذا الكلام الذي لا صلة لشكله، ولا لجماليّة فنّه بما يحفَظون. وليس ينبغي أن يُفهم من هذا أنّا لسنا مع تطوّر الفنون والأجناس الأدبيّة؛ كلاّ! وإنّما نريد فقط إلى منطلَق مؤسِّسٍ، ولكنْ مؤسَّسٍ في الوقت ذاته، لهذا الفنّ. وإن شئت فقل: إنّا نريد إلى الحدّ الأدنى من ذلك التّأسيس فتقع الإجابة عن جملة من الأسئلة

المعرفيّة المركزيّة في تأسيس هذا المفهوم مثل: لماذا لم يكتب الشّعرَ أصحابُ قصيدةِ النّثر على الطريقة العموديّة أو التفعيليّة، من بين ما يكتبون ليبرهنوا على أنّهم قادرون على الجمع بين النّوعين؟ وهل كان ذلك لأنّهم يرفضون الأشكال القديمة، فعْلاً وحقّاً، أم لأنّهم لم يتمكّنوا، من قرْض الشّعر الكبير القائم على إتقان قواعد العَروض، والتّضلّع من اللّغة على النحو الذي يتيح لهم أن يلعبوا بها كيف يشاءون، فالتمسوا السّهولة والسّطحيّة (وذلك على أساس أنّ قصيدة النّثر لا تستدعي من صاحبها إلاّ أن يحمل قلماً وقرطاساً ثمّ يكتب كيفما شاء له هواه، ولو لم يكن، في أصله، من الكاتبين الذين يكتبون)، فراحوا يركّبون لغتهم تركيباً يشبه التّركيبات الأعجميّة، وطلاسم الرُّقَاة؟ ثمّ هل لما يكتبون أُسُس نظريّة يرتكزون عليها، ويستندون إليها، أو إنّ كلاًّ منهم تهيم به الرياح في واديه السحيق وهو يزعم، أثناء ذلك للنّاس، ويُصرّ على ما يزعم إصراراً، أنّه أديب يكتب أدباً جميلاً وهو به زعيم؟ وإذا كان للقصيدة العموديّة أسسٌ فنّيّةٌ ومدرسيّة تقوم على الوزن، والقافية، واللّغة الأنيقة، والتّصوير البديع للمتصوَّر والمُصوَّر معاً؛ ثمّ إذا كانت قصيدة الشعر الحرّ تنهض على التّفعيلة، والإيقاع، والاحتفاظ بالشّكل الجميل الأنيق للّغة، والنّسج البديع للأسلوب، فما الأسُس التي تقوم عليها، حينئذ، قصيدة النّثر؟ وإذا كان أنسي الحاج يتعصّب لكتّاب «قصيدة النّثر»

فيزعم أنّ «الشاعر» فيها يجب أن يمارس ما يطلق عليه الجنون، «والتّخريب المقدّس»[1] فإنّا كنّا وجدنا أبا تمّام يمارس هذا الجنون في تشكيل القصيدة العربيّة إلى حدّ أنّ معاصريه قصروا عن فهمه، وقالوا له: «لِمَ لا تقول ما يفهم؟» فأفحمهم حين أجابهم عاكساً تركيب السّؤال: «ولِمَ لا تفهمون ما يقال؟». لكنّ أبا تمّام كان يدمّر الشّعر بالشعر، واللّغة باللّغة، وفنّ القول بفنّ قولٍ آخر مؤسَّسٍ عليه، ومستوحىً منه، ومُمَرَّدٍ على أنقاضه، فهو من باب التقويض الفنّيّ، وليس من باب التقويض الذي لا يصلح البناء عليه. أي إنّ أبا تمّام لم يكن يدمّر الشّعر الجيّد بالشّعر الرّديء، واللّغة الجميلة باللّغة الرّكيكة، والشعريّة بالنثريّة. فهذا التّخريب المدنّس (ولا نحسبه مقدّساً، ولا داعي لاصطناع اللّغة الدّينيّة، هنا، في وصف هذا الشّكل من الكتابة وأمّا نحن فقد اصطنعنا «المدنّس» من باب التّناصّ المليح معه، وليس من باب تقرير حُكم حقيقيّ لهذا الأمر) الذي يتحدّث عنه أنسي الحاج، يقوّض ولا يشيّد، ويهدم ولا يطنّب. أو هو يشيّد شيئاً على أنقاض مهدّم هو أسوأ شأناً، وأقلّ هوناً.

ولقد نعلم نحن أنّ أصحاب هذا الشكل من الكتابة لا يزالون يطالبون بالحرّيّة المطلقة في شكل كتابتهم، أو ما يطلقون عليه «الهويّة المفتوحة»، لأنّ الحريّة إذا فُقِدت فُقد الفنّ معها، فلا حرية ولا فنّ! غير أنّ ذلك ليس مسلّماً لهم من حيث إنّ

---

[1] لن، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط.2، ص.17.

أيّ جنس أدبيّ، كما يذهب إلى ذلك عز الدين المناصرة نفسه، هو محدود بمواصفات وخصائص عامّة تميّز هويّة هذا الجنس الأدبيّ عن ذاك. فالرّواية غير القصيدة، والمسرح يختلف عن قصيدة النّثر، وهلمّ جرّاً. ولا نعتقد أنّ جنساً أدبيّاً يوغل في الحرّيّة إلى درجة إقدامه على رِضاهُ بفقدان الهويّة. ولكن بعض كتّاب قصيدة النّثر يقولون عكس ذلك. فهل ستصل درجة الحرّيّة، إذن، في قصيدة النّثر إلى درجة هدْم هويّتها العامّة؛ عندئذ ما ذا يمكن أن تسمّى؟ وما مستقبل قصيدة النّثر لجهة حرّيّة الشّكل؟ [1]

نعم، إنّ إشكاليّة هذا الشّكل من الكتابة واعْتِيَاصِه على التّحديد تبدأ من غموض هويّته ممّا يجعل دمَه مفرَّقاً في القبائل!

وأمّا عمّا ذا يمكن أن تسمَّى «قصيدة النّثر»، بناءً على أزمة هويّتها الأدبيّة، فإنّا لا نستطيع أن نقترح أيّ مصطلح لائق بها ما دام أصحابها، هم أنفسُهم، أطلقوا عليها أسوأ إطلاق أدبيّ على نحو تراه قائماً على التّناقض واللاّمنطق: فنصفُها شعْر، ونصفها الآخَرُ نثر؛ ممّا يحمل على الذهاب إلى أنّ الشعريّة المزعومة في هذه الكتابة تذوب في النّثريّة؛ على حين أنّ النّثريّة لا تجد في سبيلها ما تتمكّن به في حقل الكتابة الفنّيّة، أو حتّى الكتابة التّحليليّة؛ فإذا نحن أمام كتابة لا هي، في الحقيقة،

---

[1] ينظر المناصرة، م. م. س.

نثر عاديّ، ولا هي شعر عاديّ؛ ولكنّها مجرّد منزلة بين المنزلتين! فكأنّ هذا الشكل من الكتابة هو صبيّ دعيّ يبحث له النّاس عن أبويه فلا يجدانهما فحاروا في نسبته... وقد يحمل المرءَ، ركْحاً على ذلك، على أن يطلق على «قصيدة النثر»، عبارة: «كتابة تبحث عن الهويّة»، ولا حرج عليه! غير أنّنا لا نريد بهذا الإطلاق إلى مصطلح يدور على الألسنة ويجري على الأقلام؛ ولكنّه يبيّن فقط، كما هو بادٍ، مدى بُعْد شقّة هذه الإشكاليّة المطروحة.

وأمّا عن شأن مستقبلها، فمن التّعسّف التّكهّنُ بمصير الأشياء والفنون والآداب؛ غير أنّنا نعلم أنّ الذوق الأدبيّ العامّ، في العالم العربيّ مشرقِه ومغربه، يجنح للرّداءة إلى حدّ كبير؛ ممّا قد يُفضي بأيّ شكلٍ أدبيّ رديء إلى التّمكّن والثبات، ولا إثمَ عليه ولا حرج. ذلك بأنّه لا شيءَ من الأشياء الجميلة يستطيع أن يتّخذ له موقعاً في الوجود العربيّ، فكلّ شيء مُخْزٍ ورديء، ثقافةً وسياسة وفنّاً... فالأمّة حين تنحطّ، تنحطّ معها ألوان الحياة العامّة، ومنها الفنون والآداب.

وقد طرح علينا، وعلى نقّاد عرب آخرين، الصديق عز الدين المناصرة مسألة أخرى عن هذا الشكل من الكتابة فرأى أنْ «لا أحدَ يعترض على أنّ قصيدة النّثر تمتلك «مرجعيّة أورو- أمريكيّة» (وأوثر أنا استعمالَ نحْت عربيّ أصيل، لا نحت مركّب على الطّريقة الغربيّة فأقترح عبارة: «مرجعيّة أوروكيّة»)

إذا تذكّرنا والت وايتمان، وبودلير، ورمبو... ولا أحد يعترض على القول بأنّ أدونيس هو الذي ترجم مصطلح «قصيدة النّثر» عن سوزان برنارد. وهو أمر طبيعيّ يتعلّق بتفاعل طبيعيّ مع الشّعر الأوروكيّ؛ لكنّ كتّاب قصيدة النّثر نشروا نصوصهم قبل ظهور المصطلح:

أ. هل يعني ذلك أنّ الرّوّاد (جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، وأنسي الحاج، وشوقي أبا شقرا، وأدونيس، ومحمّد الماغوط) بدءوا كتابة النّصوص انطلاقاً من مفهوم «الخاطرة الشّعريّة» السّابقة لهم، أم أنّهم انطلقوا من المرجعيّة الأوروكيّة؟

ب. الالتباس في التّسمية (قصيدة + نثر) ما زال قائماً. أدونيس يقترح عام 2001 تسمية جديدة: «الكتابة النّثريّة- شعراً»، أو «الكتابة الشّعريّة- نثراً». وهذا يزيد في الالتباس، ما هو اقتراحك المحدّد؟

ج. أجزم بأنّ مصطلح «قصيدة النّثر» سوف يبقى هو المستعمل في المدى المنظور؛ فلماذا لا نعتبره جنساً ثالثاً جديداً انطلق من خلفيّة تراثيّة، وبهذا نكسب جنساً جديداً ولا نفقد الشّعر (ديوان العرب)، سيّما أنّ المتوقّع هو بقاء الشّعر (حركة التّفعيلة والقصيدة العموديّة) في أرض الواقع. نقول ذلك انطلاقاً من مبدإ تجاور الأنواع الأدبيّة.

د. باستثناء محمّد الماغوط ربما تسيطر ظاهرة «شعريّة التّرجمة» على معظم نصوص قصيدة النّثر. هل من طريقة أخرى لتعديل وتوطين المرجعيّة الأسلوبيّة؟»[1]

ونحن نحاول، فيما يلي، مناقشة هذه المساءلات الذكيّة عن شأن هذا الشكل من الكتابة المعاصرة.

1. أمّا بالقياس إلى السّؤال الفرعيّ الأوّل فتبدو الإجابة كأنّها ماثلةٌ فيه؛ فلَمّا كان الغربيّون هم الذين سبقوا إلى هذا الشّكل من الكتابة - ولاسيّما شارل بودلير (1821-1867)، ثمّ لا سيّما ما قد يكون كتبه في رائعته « Les fleurs du mal » (أزهار الألم)- ولَمّا كان ذلك بدأ في عهدٍ كان التّواصل فيه بين الثقافات والحضارات يتّخذ سبيله إلى التّقابُس والتّشارُك والتّناصّ، وأنّ البعثات العربيّة إلى أوربا كانت وفودها لا تزال تتوالَى، وأنّ الأوربيّين كانوا لا يزالون يدُكّون بأساطيلهم ومَدافعهم حدود الدّوَل العربيّة وأقطارها لِيُزيحوا مِن عليها سيادتَها، وليغيّروا خارطتها، في المشرق وفي المغرب جميعاً؛ فإنّ من التّعسّف والمكابرةِ إنكارَ تأثيرِ الآداب الأوربيّة الحديثة في الأدب العربيّ. وما الكتابةُ الشّعريّة إلاّ مظهرٌ من ذلك. فلعلّ بودلير الذي ربما يصنّفه النّقد الفرنسيّ في الكتّاب أكثر ممّا يصنّفه في طبقة الشّعراء،[2] والذي كان يعيش حياة قاسيةً

---

[1] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص. 237.

[2] Cf. Robert des noms, Baudelaire (معجم الأسماء، رمبو).

ومضطربة منذ صباه المبكّر (وفاة والده، وتخلّي أمّه عنه في السّابعة بعد أن تزوّجتْ من ضابط) أن يكون مِن أكبر مَن أثّر في جماعة هذا الشّكل الجديد من الكتابة تأثيراً بادياً؛ فقد وقع نشْرُ مجموعة من كتاباته، بُعَيدَ وفاته، تحت عنوان: « Les petits poèmes en prose»، أي (قصائد صغيرة نثريّة)؛ وكان ذلك سنة 1869؛ فأعجَبتْ هذه القصائد النثريّة، فيما يبدو، طائفةً من الكتّاب المبتدئين خصوصاً فراحوا يقلّدونها، أو يكتبون على منوالها. ولم يستطع بعض الكتّاب العرب أن يُفلتوا، هم أيضاً، من هذا التّأثير البودليريّ القائم على اليأس من الحياة، والتّسلّح بالتّشاؤم القاتم، فيهم. فكأنّ هذا الشّكل من الكتابة جاء انتقاماً من الفنّ والشّعر والحياة معاً لدى بودلير الذي لم ينعَم إلاّ بقليل من اللّذّات، ولم يكدْ يصادف دَفْقةً واحدة من الحنان في حياته، فمات في بلجيكا منبوذاً من بني جلدته.

وقد لا يقال إلاّ نحو ذلك في أرتور رمبو (Arthur Rimbaud, 1854-1891). فلقد تأثر رمبو تأثراً شديداً بحياة بودلير، وبطريقة كتابته فنشر «الفُلْك السّكْرى» (Le Bateau ivre). كما نشر مجموعة من الكتابات الأخرى بطريقة الشّعر المنثور، أو ما يطلق عليه في مصطلحات النّقد الفرنسيّ (Les poèmes en prose) بعنوان: «موسم في الجحيم» (1873). ومن عجبٍ أنّ حياة رمبو كانت شاذة إلى

درجة أنّه كان يشتغل بتهريب السّلاح في السّوق السّوداء (بعد سلسلة من الأسفار ساقته إلى بلدان أوربيّة وعربيّة ومتوسّطيّة [مصر، عدن، قبرص]، كما كان لا يزال يَفِرّ من الجنديّة الفرنسيّة حين انخرط فيها على سبيل الإجبار.

ومن عجبٍ أيضاً أنّ النّشاط المركزيّ في حياة رمبو كان هو التّجارةَ والمغامرة والمآسي، قبل الاشتغال بالأدب والكلَفِ به؛ وذلك بعد الذي وقع له في بلجيكا مع صديقه الشّاعر فيرلان (Paul Verlaine, 1844-1996)، فقد أطلق عليه فيرلان طلقتين ناريّتين من مسدّس فجرحه في ذراعه ولم ينجُ من الموت إلاّ بأعجوبة؛ من حيث حُكِم على الشّاعر الآخر المعتدي بالسّلاح النّاريّ بعامين اثنين سجناً. ويبدو أنّ سبب هذه المأساة بين الشّاعرين تعود إلى تعلّقِ رمبو بحليلة فيرلان الذي يعدّ هو أيضاً من شعراء الحداثة الفرنسيّة، مثله في ذلك مثل صاحبيْه رمبو وبودلير، وأحد الذين أثّروا تأثيراً كبيراً في نشأة الرّمزيّة وقيام السّرياليّة معاً في فرنسا، وذلك على الرّغم من نكَد حظّه، ونحْس جَدّه الذي لم يجعل النّقّادَ يَكْلَفون به كما يكلفون بصاحبيْه. فهؤلاء الأشقياء هم الرّعيل الذي حمل راية الموجة الجديدة لِما يُطلقون عليه، تجاوزاً وانسياقاً، «قصيدة النثر».

ونلاحظ أخيراً أنّ هؤلاء الشّعراء الثلاثة كانوا متعاصرين، وأنّ بودلير لم يُعمَّر إلاّ ستّة وأربعين عاماً، من حيث

لم يعش رمبو إلاّ سبعة وثلاثين (وكأنّ الشّعراء المؤثّرين يموتون وهم في سنّ الشباب: امرأَ القيس، وطرفة بن العبد، وأبا تمّام الطّائيّ، وأبا الطّيب المتنبي، وأبا القاسم الشّابّي، ورمضان حمّود...).

وإذن، فمِن الهراء والإسفاف أن يعتقد معتقد، بعد كلّ هذه الحركة الشّعريّة الجديدة التي عرفها الأدب الفرنسيّ على أيدي أمثال بعض هؤلاء الذين توقّفنا قليلاً لديهم، أنّ حركة الشّعر المنثور في الأدب العربيّ المعاصر نشأت من تلقاء نفسها، أو أنّها تستمدّ مرجعيّتها من تراث شعريّ لم يوجد فيه مثيلٌ لها، في الحقيقة، قطّ.

2. إنّ اقتراح أدونيس لمصطلح «الكتابة النّثرية: شعراً»، أو «الكتابة الشّعريّة: نثراً» يذكّرني بحكاية غلام زيّاد بنِ أبيه الذي لَمّا قال لمولاه زيّاد مرطّناً بالعربيّة على الطّريقة الرّوميّة: «يا مولاي، أُهْدِيَ إلينا هِمَارُ وهْش» (يريد حمار وحش)! قال زيّاد لغلامه الرّومي، وقد استقبح نُطقَه: «ويلك، أبْدِلْها!» (كان يريد زياد من غلامه أن يقول: «أُهدِيَ إلينا عَيْر» (لكنّ الغلام لَمّا قلب العين همزاً، كان المعنى أسوأ وأشنع!...). فإذا كان أدونيس يقترح حقّاً مثل هذا الإطلاق الرّكيك، لهذا الشّكل الرّكيك من الكتابة، بمصطلحين كلاهما أسوأُ من صِنوه، وكلاهما أركّ من غيره، فقد لا يدلّ ذلك إلاّ على الوصول إلى غاية الاستغلاق، فالله المستعان على هذا الزّمان! وهل كان الرّجل

يريد حقاً أن يقبل النّاس مصطلحه هذا المؤلّف من ثلاثة ألفاظ، بعد الذي رأوا من أنّ عامّة المصطلحات الأدبيّة، وغير الأدبيّة، في العالم، وعبر العمر الطّويل للآداب الممتدّ على مدى زهاء خمسة وعشرين قرناً، لا تجاوز في مألوف العادة لفظاً واحداً: وذلك كالأقصوصة، والقصّة، والرّواية، والقصيدة، والشّعر، والنثر، والمسرحيّة، والمقالة، والنّقد، وهلمّ جرّاً...

ولو تمحّض الشّأن للوقوع من خلال اقتراح مصطلح يستغرق سطراً من الكلام على مصطلح لائق لهان، ولكن أن يقال: «الكتابة النّثريّة: شعراً»، أو «الكتابة الشّعريّة: نثراً»، فلم يبقَ لنا إلاّ أن نقتنع باليأس الذي أصاب الحداثة العربيّة المتعثّرة بفعْل بعض هؤلاء، من خلال هذه الكتابة الهجينة التي لم تستطع أن تحلّ حتّى مشكلة مصطلحها!

وعلى أنّ هناك نقّاداً عالميِّي الصِّيت، مثل جان كوهن، الذي اقترح أن يطلق على هذا الشّكل من الكتابة: «القصيدة الدّلاليّة» (Poème sémantique).[1] ويعني اقتراح كوهن أنّ هذا الشكل من الكتابة يطرح مشكلة حقيقيّة للنّقد في العالم، وليس في العالم العربيّ وحدَه، ومن ذلك البحثُ عن مصطلح لائق به...

---

[1] **Jean Cohen, Structure du langage poétique, p. 9, Flammarion, Paris, 1966.**

ثمّ لِمَ كلّ هذا العناء المبين؟ ولمَ لا يجنحُ هؤلاء النّاسُ إمّا إلى كتابة الشّعر المحض، وإمّا إلى كتابة النّثر الخالص، فيستريحوا، ويُريحوا!؟

3. أما هذا الوضع المتذبذب في طريق الأدب فقد أمسى يجنح للتأمّل الشّديد من أجل منافسة الميتافيزيقا وكأنّه غارَ من الفلسفة فاتّخذ جِلبابها دون أن يكون على مقاسها؛ وبذلك أضاع الأدب ما كان عليه، ولم ينل ما أراد أن يصير إليه.

4. وقد لا يُستثنَى من «شعريّة التّرجمة» حتّى محمّد الماغوط نفسه. فلا يزال كتّاب قصيدة النّثر يلتمسون مرجعيّتهم الأدبيّة إمّا في بعض الآداب الأجنبيّة، وإمّا في نِتاج أنفسهم ضمن دائرة ضيّقة تفتقر إلى بعض الضّياء لكي يستطيع النّاس رؤية ما بداخلها. فليس من سبيل لتوطين المرجعيّة الأسلوبيّة إلاّ روائع الأدب العربيّ نفسه. وإذا كنّا نحن لا نفتأ ننادي، مع المنادين، بضرورة الإفادة من آداب الدّنيا كلّها، فإنّ ذلك لا يعني أن يكون كتّابنا وشعراؤنا ونقّادنا مجرّد ظِلالٍ شاحبةٍ لسَوائهم. فأن أقتبسَ شيئاً من آداب الآخرين، فليس ينبغي أن يعنيَ ذلك أنّني أضيّع مرجعيّتي الأصيلة فيصدقَ عليّ حكاية الغراب الذي أراد أن يقلّد مِشية الحمامة، فلم يتعلّم مشيتها، وأضاع مشيته!

ويطرح المناصرة علينا سؤالاً آخرَ عن أمر هذا الشكل من الكتابة ونصّه: «يهاجم بعضُ كتّاب قصيدة النّثر المنبريّة والمهرجانات الشّعريّة، مع هذا، هناك منذ أوائل التّسعينات

«كوتا» إلزاميّة لكتّاب قصيدة النّثر في المهرجانات، ما تفسير ذلك؟»[1]

فعلاً! يقع هؤلاء فيما يعيبونه على الآخرين! فهم لا يزالون يُعْنتون أنفسهم إعناتا شديداً لترويج مُنتَجهم الذي لا يكاد المتلقّون، في عامّتهم على كلّ حال، يرتاحون له، ويستنيمون إليه: ولذلك تراهم لا يفتؤون يُلقون كتاباتهم النّثريّة على مسامع النّاس الذين لا يكادون يصفّقون إلاّ للعَموديّات والتّفعيليّات. ولو انتصح كتّاب هذا الشّكل من الكتابة بنصيحتنا لرَضُوا بأن لا يقرءوا أعمالهم على المتلقّين: فيُقحموا أنفسهم في منبريّات ليس شكل أدبهم منها، وليست هي منه أيضا، ولا هم فرسانُها؛ فكتابتهم يمكن أن تُقرأ فقط، أمّا أن تُلقى فإنّ ذلك يُعْنِتُهم، كما يُعنتُ الذين يستمعون إليهم، فيكونون في حالهم كمن يستمع إلى مُغَنٍّ وسَطٍ، كما يقول الجاحظ!

وأمّا عن سؤال آخر ألقاه علينا الشاعر عز الدين المناصرة ونصُّه:[2] «غياب الاتّساق والانسجام في كثير من نصوص «قصيدة النثر» مع ميل واضح إلى «تبريد اللّغة»، وميل إلى التأمّل الفلسفيّ البارد (ليس المقصود علاقة الشعر بالفلسفة)- ساهمَ كلّ ذلك في اتّهام قصيدة النثر بـ«تطفيش» (كذا) الجمهور منذ

---

[1] المناصرة، م.م.س.، ص. 237.

[2] لاحظنا أنّ الشاعر عز الدين المناصرة حين قدّم الكتاب إلى الطبع راجع صياغة بعض الأسئلة التي ألقيتْ علينا في الأصل، فاضطررنا نحن إلى تغيير صياغتها هنا، تبعا لذلك. وهو قد جاء ذلك في إطار مقولة العماد الأصفهاني...

أوّل التسعينيّات، [1] ما تعليقك؟» [2] فإنّ إجابتنا عنه هي أنّ الذي يلتمس الفلسفة، ويودّ التّزوّد من عمق مبادئها، ونُبْل معرفتها، ليس عليه إلاّ أن يلتمسها في كُتبها المتخصّصة، ونظريّاتها المتداوَلة. وأمّا الذي يودّ أن يلتمس الجمال الفنّيّ، والمتاع الرّوحيّ، والابتهاج النّفسيّ، فليس عليه إلاّ أن يلتمس ذلك في الفنون والأشعار. وقديماً كان ذهب أبو عثمان الجاحظ إلى أنّ الشّعر هو بجمال النّسج، وبداعة التّصوير؛ وليس بعمق الأفكار حيث إنّ «المعاني [فيما كان يزعم] مطروحة في الطّريق، يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ؛ وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج (...)؛ فإنّما الشّعر صناعة وضرْبٌ من النّسج، وجنس من التّصوير». [3] ولم يكد يأتي إلاّ ذلك جان كوهن في النّصف الثاني من القرن العشرين، وقد كان ذهب قبله مالارمي ذلك المذهبَ نفسه الذي كان الجاحظ ذهب إليه منذ زهاء اثني عشر قرناً؛ وذلك حين ذهب إلى أنّما الشّاعر شاعرٌ ليس لأنّه يفكّر أو يُحسّ، ولكنّه شاعر لأنّه يقول. فليس الشّاعر، إذن، مُبدعاً للأفكار، ولكنّه مبدع للألفاظ. [4] أم تُرى أنّ الجاحظ، وجان كوهن، ومعهما

---

[1] كان أصل عبارة السؤال الذي أُلقي علينا في سنة 2001: «منتصف الثمانينيّات».

[2] المناصرة، م. س.

[3] الجاحظ، الحيوان، 3. 131- 32).

[4] ينظر جان كوهن، «بنية اللّغة الشّعريّة» **Structure du langage poétique, p. 42.**

مالارمي، كانوا على غلط، وكان كتّاب هذا الشّيء الذي يقال له «قصيدة النثر» على صواب؟

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ هؤلاء الذين يكتبون هذا الضّرب من الكتابة هم في الغالب من المبتدئين والصّاعدين، كما سلفت الإيماءة إلى ذلك في هذا الفصل، إذا استثنينا طائفة قليلة من كبار الشّعراء الذين ربما كتبوا طائفة من أشعارهم منثورة على سبيل الإحماض بلغة الحريريّ؛ وليس على سبيل القصور؛ لأنّ الشّعراء الحقيقيّين لا يُعجزهم أن يكتبوا القصيدة العموديّة، ولا قصيدة التّفعيلة؛ على حين أنّ المبتدئين لا يعرفون العروض، وقلّ منهم من يحفظ شيئاً من المعلّقات وعيون الأشعار العربيّة الأخرى؛ فتراهم يلتحدون إلى هذا الشّكل من الكتابة الرّكيكة ليغطّوا على نقصهم، ويُعَمُّوا على عجزهم...

وأمّا عن «تَتْييهِ» الجمهور، فلن يتيهَ منه إلاّ من كان له، أصلاً، قابليّةٌ للتّيَهان، كقابليّة بعض الشعوب للاستعمار، فيما يزعم مالك بن نبيّ! فالمرء الذي أتيح له أن يتعلّم تعلّما راقياً، وأن يتربّى تربية ذوقيّة جميلة، وأن يكون قد خالج نصوصاً من الشعر رفيعة، فإنّه سيستطيع أن يميّز الشّعر من غير الشّعر، بغضّ الطّرْف عن كلّ الأشكال التي يُكتَبُ فيها.

وفي سؤال ألقاه علينا الشاعر المناصرة عن لغة هذا الشكل من الكتابة، ونصُّه: «انطلقت قصيدة النّثر من الدّعوة إلى استعمال اللّغة الهامشيّة والصورة التّفاصيليّة لكي تعبّر عن

لغة الطّبقات المحرومة، لكنّها في التّطبيق عادت إلى «اللّغة الوجوديّة النّبويّة»، ما صحّة ذلك»؟[1]

لقد كنّا رأينا، أو يجب أن نذكر ذلك الآن على الأقلّ، أنّ الشّاعر الفرنسيّ فيرلان (Verlaine) الذي قلّ أن يشار إليه في معالجة هذه المسألة (ويقع الاجتزاءُ في مألوف العادة بالإحالة على زميليْه بودلير ورمبو وحدَهما) كان أوّلَ، أو مِن أوائل، مَن عمَد، في القرنِ التّاسعَ عشرَ، إلى استعمال اللّغةِ غيرِ الشّعريّة التي يَشيع استعمالُها في الشّوارع والأسواق، وفي الأحاديث العاديّة. فلم يَزِد أولئك الذين يعتقدون أنّهم يكتبون شعراً حقيقيّاً على تقليد بعض الشّعراء الفرنسيّين العابثين.

والحقّ أنّه من العسير على كلّ شاعر يحترم نفسه أن يرتضيَ بلغة سوقيّة ركيكة، مبتذلة مسترذلة، ممزَّقة الأوصال، مبتورة الأَوَاخِيِّ، يحشو بها أسطار كتابته؛ من أجل ذلك قد تستيقظ «الحميّة الشّعريّة» لدى بعض شعراء النّثر فيتخلّوْن عن سوقيّة اللّغة إلى لغة صوفيّة مثقَلة بشيء من الشّعريّة. لكنّا قد نختلف مع السؤال إذا كان يتقصّد، فيما يتمحّض للّغة الوجوديّة، إلى الإطلاق، لا إلى النسبيّة. ذلك بأنّ اللّغة الوجوديّة تبدو شيئاً كبيراً، وهي أولج في الفلسفة

---

[1] م. س.، ووقع تغيير في صياغة هذا السؤال أيضاً، ولم نأخذ بكلّ التغيير حتّى لا يخرج الجواب عن دقيق مضمون السؤال.

الوجوديّة العليا، وهو أمر ليس موفوراً لكلّ مبتدئ مجرِّب، ومُنتهٍ محروم، معاً.

وأمّا اللّغة الأخرى التي يومئ السّؤال إليها فقد تكون مقصورة على طائفة قليلة من كتّاب هذا الشّكل من الكتابة، وربما يتمحّض الأمر لبعض عمالقة الشّعراء العرب الحداثيّين الذين قد يستهويهم الجنوح إلى كتابة بعض الأشعار المنثورة على سبيل المراوحة بين الشّعر والنّثر، أو لكي يقالَ عنهم: إنّهم حداثيّون، أو إنّهم يأتون ذلك على سبيل الإحْماض، ليس غير.

ومع ذلك فإنّا نجدنا مختلفين مع القسم الثاني من السؤال أيضاً، فاللّغة النّبويّة هي أعلى وأنبل وأشرف وأعظم من كلّ اللّغات (بمعنى «Langages») التي يتكلّف الكتّاب والشعراء استعمالَها. فآخر نبيّ مرسَلٍ وصلتْنا نصوص لغته الصحيحة، وهو النبيّ محمد عليه الصلاة والسلام، تُثبت لغتُه الصحيحة الفصيحة أنْ لا صلة لِلُغة النبوّة بهذا الكلام الممزّق الهزيل. بل ربما نجد شيئاً من سوء الأدب في تشبيه لغة ركيكة بلغة الأنبياء المقنعة الممتعة، والتي عليها بهاء النبوّة، وشرف الرسالة، وصدْق المضمون، وجلال الدّعوة.

ويطرح عز الدين المناصرة سؤالاً آخرَ ذا أهمّيّة خطيرة، ذلك بأنّه يتمحّض لِما كانت الإيماءة وقعت إليه، من جمع بعض هؤلاء الذين يجرّبون في هذا الشكل من الكتابة بين

الكاتبين، فيقول: «لجأ معظم [1] كتّاب قصيدة النّثر لممارسة «التّنظير النّقدي» للتّغطية على ضعف النّصوص. وكانوا يقولون إنّ النّصّ هو الحكَم الأوّل والأخير؛ لكنّ بعضهم كان يستخدم السّيرة الذاتيّة وكلّ ما هو خارج النّصّ بأسلوب دعائيّ بعيداً عن النّصّ. هل لهذا ارتباطٌ بنظريّة المنفعة الإعلاميّة؟ أم له علاقة ببرودة وجفاف وركاكة بعض النّصوص»؟ [2]

قد يكون ما ذكر الصديق المناصرة صحيحاً فيصدق على معظم كتّاب هذا النّثر الذي لا يزال يتطلّع بيأس وإصرار معاً إلى أن يكون شعراً، وما ينبغي له؛ ذلك بأنّ معظم الشّعراء الكبار قد يقتصرون على كتابة الشّعر لأنّ عبقريّتهم تتفتّق فيه؛ فما لهم، وهو لم يكن يصلح إلاّ لهم، وهم لم يكونوا يصلُحون إلاّ له أيضاً؟ وأمّا أولئك الذين يَقْرِنون بين كتابة النّقد، وكتابة النّثر المتعلّق بالشّعريّة المفقودة، فهم ربما جاءوا ذلك، وليس هذا الحكْم منصرفاً إلاّ للمبتدئين الذين لا يبرحون يبحثون عن مكانة لهم تحت كوكب الأدب، للتّستّر على ذلك الضّعف الذي قد يصادفهم حين يكتبون. وقد سمعت من بعض أدباء العراق، وأحسبه بلند الحيدريّ (بمدينة أصيلا المغربيّة صيف عام 1989)، أنّ بدر شاكر السّيّاب عرّض يوماً بأحد الشعراء المعاصرين العراقيّين، وقد رآه يكتب نثراً جيّداً،

---

[1] غيّر المناصرة لفظ «معظم» (وهو الذي كان في أصل الصياغة التي تلقّينا بها السؤال) بلفظ: «بعض» ليجنح بالحكم إلى النسبيّة.

[2] المناصرة، م. م. س.، ص. 238.

فسخِر منه بما معناه: إنّ من أمارات الشّاعر الكبير أن لا يكتب نثراً جيّداً! ذلك بأنّا لا نحسب أنّ المتنبّي كان قادراً على كتابة رسالة جميلة واحدة تعادل بيتاً واحداً من مطالع قصائده الرّوائع. ولو قيل لصاحب هذا البيت:

ألستُمْ خيرَ مَن ركِبَ المطايا؟ وأندى العالمين بُطونَ راحِ!

أن يُلقي خطبة في موقف عامّ، وفي مقامة من الأشراف والأعيان، لَمَا بلغ فيها ما بلغه في قرض الشعر...

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في كثير من الشّعراء الحقيقيّين العرب، وغير العرب أيضاً. وقد رأينا نثر أبي القاسم الشّابيّ ركيكاً بالقياس إلى نَصاعة شعره، وجمال نسجه.[1] ولم يكن يكن نثر حمّود رمضان بأجود من نثر الشابيّ.[2] فما معنى أن يتعلّق هؤلاء بكتابة النّقد، ويُصرّوا عليه، لِينضَحوا من خلاله عن رداءة ما يكتبون؟

والحقّ أنّ الجمع بين جنسين من الكتابة ليس ممتنعاً، ولكن بشرط أن لا تستحيل ممارسة الجنس الأدبيّ الثاني لمجرّد الدّفاع عن الأوّل، كما يصدق ذلك على بعض كتّاب قصيدة النّثر (نستعير مصطلحهم هنا اختصاراً للكلام).

---

[1] زعم لي محمود درويش بمدينة مكناس المغربيّة، ربيع سنة 1983، بمناسبة انعقاد مؤتمر للقصّة العربيّة هناك: إنّه كان يودّ أن يكون روائيّاً، لا شاعراً! وربما نجد أكبر روائيّ يرغب في أن يكون مكان درويش وهو يلقي شعره في آلاف من النّاس! لكنّنا رأينا طائفة من المتشاعرين بعد أن نشروا دُوَيْويناتٍ فبارتْ لهم، انقلبوا إلى الرواية يجرّبون فيها، بعد أن اقتربت أسنانهم من الشيخوخة، والله فعّال لما يريد!

[2] يراجع كتابه: بذور الحياة، تونس، 1928.

في حين أنّ سؤالا آخر طُرح علينا عن عليّة عزوف النّاس عن الإقبال على هذا الشكل من الكتابة في فترة معيّنة، ثمّ انبعث إقبال جديد عليه، ونصّه: «تلاشى الاهتمام بقصيدة النّثر في الفترة (1967- 1985) تقريباً، ثمّ أعيد لها الاعتبار بقوّة منذ 1985 تقريباً. هل لهذه الظّاهرة علاقة بظهور ثقافة العولمة؟ أم لأنّ الأمر يتعلّق بظاهرة «عقدة المكبوت»؟[1]

قد يكون عام خمسة وثمانين وتسعمائة وألف سابقاً على زمان العولمة التي لم ينطلق الحديث عن أسُسها الجائرة البائرة، الخائبة الخاسرة، إلاّ في أعقاب حرب الخليج، أو الحرب العالميّة الثالثة المصغّرة؛ فبعد انتصار الأمريكان وحلفائهم على العراق، انتصاراً أوّليّاً على كلّ حال، بدا لهم أن يُملوا شروطاً في العَلاقات الدّوليّة تنهض على تذويب الكيانات الوطنيّة، والثقافات المحلّيّة؛ فلا يبقى منها شيء يحفظ حميميّتها الوطنيّة فتذوب الشّعوب الصّغيرة الفقيرة، في الشّعوب الغنيّة الكبيرة.

وعلى الرّغم من أنّنا لا نجنح لتحديد انتشار ظاهرة أدبيّة بسنة معيّنة على وجه الدّقّة والتّحديد، لأنّ ذلك شأن عسير الوقوع؛ فإنّ الحنين إلى العودة إلى ممارسة هذا الجنس من الكتابة قد يكون من أسبابه أنّه سهلٌ بسيط، وأنّ أيّ واحد من النّاس يحمل الشّهادة الابتدائيّة، أو ما دونها مستوىً، ويُحْسن

---

[1] المناصرة، م. س. وقد توسّع الشاعر في صياغة السؤال، بالقياس إلى نصّ السؤال الأصليّ الذي ألقي علينا. وقد وقع سهو في ترتيب السنتين، فذُكرتا على النحو الآتي: «1985- 1967» (المناصرة، م. س.، ص. 238).

تركيب بعض الجمل - وإذا لم يستحِ أثناء ذلك!- يستطيع أن يسوّد طلاسمَ وكلماتٍ متقاطعةً، ثمّ يزعم للنّاس، من بعد ذلك، وفي خضمّ انحطاط الذوق الأدبيّ العامّ، أنّها زُخْرُفٌ من الشعر الرفيع؛ وأنّ وراء كَلامِهِ (وقد وصفوا لغته ظلماً وادّعاء أنّها من اللّغة الصوفيّة بحيث ترقى إلى لغة ابن عربي، كما أنّه من اللّغة النبويّة بحيث تشرئبّ إلى لغة محمد رسول اللّه!) غيرِ المفهوم من المعاني العميقة، والمعرفة الأصيلة، ما يستوجب عليهم أن يحاولوا فهمه؛ وإلاّ فلْيأْذَنوا بحرب شرسة تصنّفهم في عِداد البهائم، وتحشرهم في طبقة الجهّال والمحرومين، أو الرّجعيّين المتخلّفين!

وقد ألقى المناصرة سؤالاً، خاصّاً لا عام ينصرف إلى تاريخ ظهور هذا الشكل من الكلام في الجزائر تحديداً، ونصُّه: «يمكن اعتبار الخمسينيات (بداية لتاريخ مقصود) لقصيدة النّثر؛ فقبل ذلك كانت هناك إرهاصاتٌ غيرُ مقصودة؛ ما هو التّاريخ الموجز الحقيقيّ لقصيدة النّثر في الجزائر»؟[1]

حين ينصرف بنا الوهم، في الجزائر، إلى الشّعر العربيّ الحديث الذي يراد به إلى الزّهد في القافية، أو التّفريط في العَروض، أو العُزوف عن الأشكال الشّعريّة للقصيدة التّقليديّة، نذكر أنّ رمضان حمّود كان أوّل شاعر جزائريّ، في الأعوام العشرين، من القرن العشرين، يسعى إلى حَدْثَنة القصيدة

[1] ألقى المناصرة نصّ هذا السؤال الخاصّ من الكتاب الذي أشرف عليه (إشكاليات قصيدة النثر)، وهو شأن مفهوم، لكنّه لم يُلغِ إجابتنا عنه وقد وردت في صفحات: 257- 260 من الكتاب.

العربيّة. وقد كان يأتي ذلك بشيء من الوعي الفنّيّ بادٍ؛ والآية على ذلك أنّه كان ينتقد أحمد شوقي على إصراره على كتابة القصيدة العموديّة. ويبدو أنّه كان متأثّراً في ذلك إمّا ببعض الثقافة الفرنسيّة، وهذا أمرٌ مستبعد ولا نجنح له كلّ الجنوح، وإمّا ببعض الكتابات النّقديّة المبكّرة التي كانت تنعَى على الشّعر العموديّ الذي أفسده الشعراء الضعاف بالنّظميّة البليدة، لتخلّف الثقافة العربيّة جرّاءَ الاستعماراتِ التي رزَح تحت نيّرها معظم الشعوب العربيّة، ثِقَلَه على النّفس حين لم يجد شاعراً مُفْلقاً واحداً يتحكّم تحكّما تامّاً في لغته الشعريّة فيأسر بها ويسحر، ويُدهش ويبهر. ولكنّ المنيّة لم تلبث أن اخترمت حمّود رمضان وهو في ريعان الشّباب.

وظلّ الشّعر العربيّ في الجزائر، من بعد ذلك، يرسف في أغلال التّقليديّة الرّكيكة، والنّظميّة الثقيلة، إلى أن جاء أبو القاسم سعد الله وأحمد الغوالمي فحاولا أن يكتبا قصيدة التّفعيلة انطلاقاً من ربيع عام أربعةٍ وخمسين وتسعمائة وألف. ثمّ لم تلبث قصيدة التّفعيلة أن تطوّرت فتسامت إلى النّضج الفنّيّ على أيدي مجموعة من الشّعراء أثناء ثورة نوفمبر 1954 لعلّ من أهمّهم الشّهيد محمّد الصّالح باوية في ديوانه «آغنيات نضاليّة».

وربما ادّعى السَّبْقَ الحداثيَّ للشّعر العربيّ في الجزائر جملةٌ من الشّعراء الجزائريّين، صراحة أو ضمنا، كما قد يدّعيها لهم الدّارسون أيضاً بحيث نُلفي كثيرا منهم يكتبون

على قصائدهم تواريخ تعود إلى البدايات المبكّرة من هذه المرحلة: ومن أولئك أبو القاسم خمار، ومحمّد الأخضر عبد القادر السّائحي (الصغير)، ومحمد الصّالح باوية، وأحمد الغوالمي، وعبد السّلام الحبيب، وعبد الرّحمن زناقي، وسَواؤهم...

والذي يعنينا هنا، أساسا، هو رصْد التّحول الفنّيّ للقصيدة العربيّة في الجزائر على ذلك العهد: إذ لأوّل مرّة تنشر دواوين لا تشتمل، أو لا تكاد تشتمل، إلاّ على قصائدَ حرّة مثل ما نصادف في ديوان النصر للجزائر لأبي القاسم سعد اللّه.

وعلى الرّغم من أنّ الأشعار الأولى لهذه التّجربة لا تبلغ شأواً بعيدا في التّشكيل الفنّيّ: وفي مطالعها القصائد التي كتبها أبو القاسم سعد اللّه - ولعلّ مباشَرة عنوان ديوانه (النّصر للجزائر) أن يكون أحَدَ البُرْهاناتِ على ذلك- فإنّ الذي يعنينا، هنا خصوصاً، هو رصْد هذا التّطوّر؛ وذلك من الوجهة التّاريخيّة قبل كلّ شيء؛ ذلك بأنّ عجالتنا هذه تفتقر إلى وقت أطول، وتوقّف أهدأ، وبحْث أعمق، ومنهج أحدث، قد يكون كفيلاً بتحديد ملامح هذا التّطوّر من خلال دراسة رصينة لأولئك وهؤلاء. وفي انتظار مَن ينهض بذلك نهوضاً منهجياً، نجتزئ اليوم بهذه الأحكام العامّة التي نرجو أن تحمِل على البحث أكثر ممّا تكون أحكاما نهائيّة يستقرّ من حولها النّاس؛ فيستنيمون إليها. إنّ الدّراسات التي نهض بها باحثون

جزائريون جامعيون، بعدُ، على كثرتها النّسبيّة في هذا المضمار، فإنّها تظلّ قليلة العدد، ضئيلة الشّأن، فقيرة النّتائج؛ من أجل كلّ ذلك نُهيب بالباحثين الشّباب أن يَنبَرُوا إلى مثل هذه المواضيع التي لا تبرح تنتظر من ينفض عنها الغبار، ويجدّد لها الإهاب.

ولعلّ من أوائل مَن كتب قصيدة النّثر في الجزائر، وفي فترة خمدتْ فيها جذوة الإبداع نثراً وشعراً، من حيث ربما لم يكن يأتي ذلك بوعي فنّيّ كامل، هو الرّوائي عبد الحميد بن هدّوقة الذي اعتقد أنّه كان قادراً على كتابة الشّعر، في غياب الشّعريّة، فنشر عملاً له بعنوان: «الأرواح الشّاغرة».[1] ولعلّ هذا المقطع الذي نُورده من أول «قصيدة» في هذا العمل المنشور، وهي «قصيدة» قيلت سنة خمسٍ وستين وتسعمائة وألف، أن يرسم في أذهاننا فكرة عن هذه التّجربة التي صنّفناها مضطرّين في «قصيدة النّثر» حيث لم نستطع تصنيفها في غير ذلك؛ وممّا يقول فيها ابن هدّوقة:

في كلّ مكان

حظّهم موفور

في القبور

في كل مكان

في إفريقيا في آسيا

---

[1] نشر الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1967.

القنابل تنطلق من قلوبهم

صارت القلوب مستودعا للقنابل

بدل الأحلام

في كل مكان

الأرض تبحث عن أسمدة لخصب جديد

من دماء العبيد

السماء لا تدري

هل فهمت؟

وكنا نودّ أن لا نُصدر حكما على هذا النّصّ، ولكنّنا اضطُرِرْنا إلى ذلك من أجل إعطاء رأينا السّيّئ فيه؛ فهو نصّ بسيط إلى حدّ السّذاجة، وسطْحيّ إلى حدّ الضّآلة، وخالٍ من الشّعريّة إلى درجة الإبتذال.

وإذا كان هذا النّصّ دون قصيدة النثر في تشكيلها، وإصرارها على العمل باللّغة، فإنّه هو أيضاً دون مستوى شعر التّفعيلة، فهو نسيجُ وحدِه، وفريدُ شكلِه.

وممّن كتبوا قصيدة النّثر، ولكن بمستوى فنيّ واعٍ زينب الأعوج بديوانيْها: «يا أنت من منّا ينكر الشمس»؟؛ و«أرفض أن يدجّن الأطفال»؛ وربيعة جلطي بديوانيْها أيضا «تضاريس لوجه غير باريسي»، و«التّهمة».

وقد تكاثر اليوم كتّاب قصيدة النّثر في الجزائر بحيث أمسينا نقرأ كثيراً من الكتابات المنشورة في الصّحف السّيّارة على أنّها شعر، وما هي بشعر، وما ينبغي لها![1]

ونحن نفترض أنّ عدد هؤلاء الشّعراء، أو هؤلاء النّاثرين الشّعراء، أو هؤلاء الشّعراء النّاثرين، أو هؤلاء الذين يكتبون هذا الشكل من الكلام الذي لا هو شعر، ولا هو نثر، ولا هو، أيضاً، شيء آخر... لا يكاد الحصر يأتي عليهم في زماننا هذا، لتوهُّمهم أنّ هذا الشّيء الذي يقال له «قصيدة النّثر» هو أيسرُ كتابةً من كلٍّ من قصيدة التّفعيلة، والقصيدة العموديّة معاً؛ وذلك على أساس أنّها ضرْب من المقالة القصيرةِ المضبَّبةِ اللّغةِ التي تتيح لصاحبها التّعبيرَ عمّا في نفسه بشيء من الحرّيّة الفنّيّة كبيرٍ. ولكنّ الشّعر الحقّ هو غيرُ ما يكتبون. بل إنّ في قصيدة النثر أيضاً، فيما يذهب أحد المنظّرين الفرنسيّين، طبْعاً مكتملاً لبنىً شاملة، وهي تتجدّد باستمرار،[2] وبحيث لا تخضع للتّقبّل المبسّط. في حين يزعم أيضا أنّ الشعر إذا كان بالنثر فهو بمثابة الرقص بالمشي: له إيقاع خاصّ...[3] غير أنّا لا

---

[1] خصّصنا كتاباً صدر هذا العام عن دار هومه، الجزائر بعنوان: «معجم الشعراء الجزائريّين في القرن العشرين»، ترجمنا فيه لأكثر من مائة شاعر، وحاولنا أن نحلل فيه هذه الإشكاليّة بشيء من التفصيل. فحسبُنا اليوم، إذن، تقديم هذا الحديث العامّ.

[2] **Cf. Bernard Dupriez, Les procès littéraires (Dictionnaire), p. 353, Éditions 10/18, 1984.**

[3] **Ibid, p. 404.**

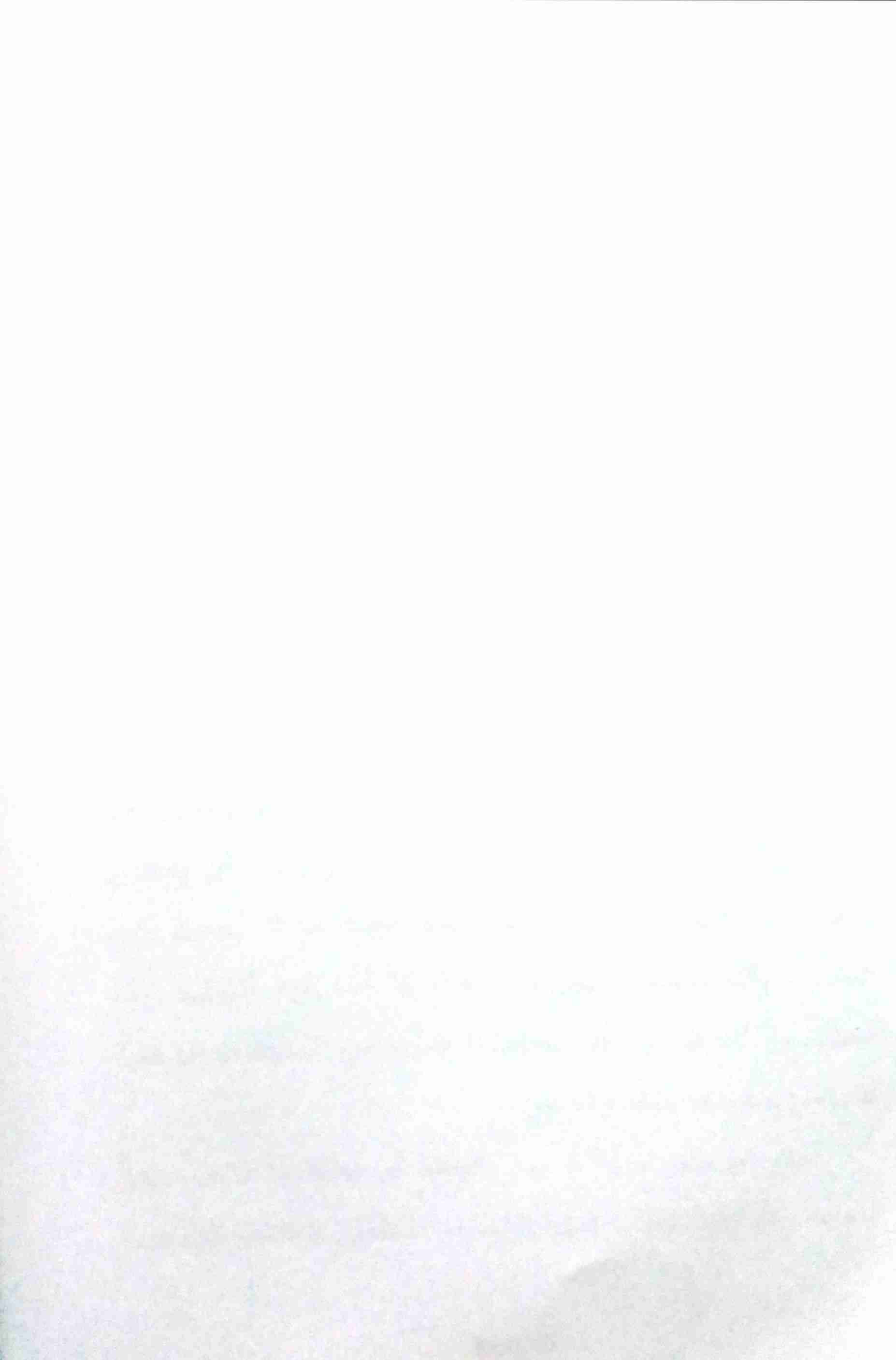
ندري ما ذا يراد بهذه المقولة، على وجه التحديد؟ أيراد بها إلى ذمّ قصيدة النثر أم إلى مدْحها؟...



وبعد، وبغضّ الطّرْف عن الجانب الشّكليّ، والمظهر السّطحيّ، لهذه الكتابة الجديدة التي لم تعد، في الحقيقة، جديدة؛ فإنّ الذي نودّ المطالبةَ به هو أن يكتب هؤلاء شعراً جميلاً مفعماً بالصّور القشيبة، ومنسوجاً بلغة جميلة أنيقة؛ تتلاءم مع شعريّة الشّعر، وتبتعد عن نثريّة النّثر، دون أن نطالبَهم، على وجه الضّرورة، بالتزام الوزن ولا القافية؛ إذْ ليس للفنّ شكل نهائيّ نمضي عليه أُخرى اللّيالي. فلْنتفقْ، هنا، معهم على المبدإِ، ولا حرجَ؛ إذْ ليس للشعر معاييرُ ثابتة لا تتغيّر ولا تتبدّل، نمضي نحن وتبقى هي. بل لعلّ العكس أن يكون هو الأسلمَ والأدنى إلى القَبول. فالفنّ متجدّد، أو يجب أن يكون متجدّد القوالب والأشكال، فهو يمثُلُ تحت ما لا يُحصَى من التجارب والممارسات. وليس يعني هذا إلاّ أننا ننبذ التقليد نبْذاً مطلقاً. ولذلك فنحن نعُدّ المحاكاةَ ضرْباً من المُعْوِّقات الذهنيّة لدى مَن يمارسها بتبلّد وقصور.

غير أنّ كلّ هذا لا يعني أيضاً أن يكتبَ الشعرَ كلُّ ناعب، وقد كنّا نودّ لو ابتدأ الشعراء النّاشئون بكتابة القصيدة

العموديّة حتّى يَتَخَنْذَذُوا ويَفْحُلُوا، فإذا استقامت لهم لغتُها، وأثبتوا فحولتهم الشعريّة في ممارسة كتابتها؛ هنالك لا عليهم أن يلتمسوا كتابة الشعر على نحو آخر جديد الإهاب، غريب الأشكال، عمّا ألِف النّاس أن يقرءوا... ولا عليهم أن يكتبوا حينئذ ما يكتبون. لأننّا مقتنعون، في هذه الحال، بأنّهم سيكتبون شعراً جميلاً حقّاً، ولو كان غيرَ مشتمل على إيقاع ولا على قافية... وإلاّ فليس لهم من سبيل إلاّ أن يكتبوا النّثر فيستريحوا ويُريحوا... وكلّ امرئٍ ميسَّرٌ لِمَا خُلق له!



مصادر ومراجع

أولاً: باللغة العربيّة:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، (د. ت. كُتبت مقدمة الكتاب سنة 1972).
- إبراهيم خليل، في المجلّة الثقافيّة، ع.42، عَمان، 1997.
- ابن المعتز، عبد اللّه، كتاب البديع، نشر وتعليق المستشرق الروسيّ أغناطيوس كراتشكوفسكي (Kratchkovski)، نشر دار الحكمة، دمشق. وصدر هذا الكتاب أيضاً بتقديم محمد عبد المنعم خفاجي وشرْحه، دار الجيل، بيروت، 1410- 1990.
- ابن بسّام، الذخيرة، في محاسن أهل الجزيرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1361- 1942، تقديم طه حسين.
- ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، نشر دار الكتاب العربيّ، بيروت، د. ت.
- ابن خلدون، عبد الرحمن المقدّمة، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، 1981.

- ابن خلّكان، أبو العباس شمس الدين بن أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان، وأنباء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، 1383- 1963 (ط. 3).
- ابن سلاّم محمد الجمحي، طبقات فحول الشعراء،. تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعوديّة بمصر، القاهرة، (دون تاريخ).
- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلويّ، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة (د. ت).
- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، القاهرة، 1368- 1949.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، نشر دار الثقافة، بيروت، 1964.
- ابن كثير، البداية والنهاية، 5. 204 وما بعدها، مكتبة المعارف، بيروت.

- ابن منظور، محمد بن مكرّم بن عليّ بن أحمد الأنصاري، لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، د. ت.
- ابن هدوقة، عبد الحميد، الأرواح الشاغرة، نشر الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1967.
- أبو العباس المبرّد، دار الكتب العلميّة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، بيروت، 1424- 2003.
- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلّكان، وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، (د. ت.، كُتبت المقدمة سنة 1968).
- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي، ومكتبة المثنّى ببغداد، 1963.
- أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليّين، ووردت القصيدة أيضاً في مختارات الضبي تحت رقم 126، بتحقيق أحمد محم شاكر وعبد السلام محمد هارون، نشر دار المعارف بالقاهرة، 1964.
- أرسطو، : «فنّ الشعر»، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

- أكرم، فيصل، الخروج من المرآة (المملكة العربيّة السعوديّة).
- آل خليفة، محمد العيد، ديوانه، نشر الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967.
- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي المؤتلف والمختلف، تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، 1381- 1961.
- الأيوبي، ياسين، آخر الأوراد، اتحاد الكتّاب اللبنانيّين، بيروت، 2005.
- البطل، علي البطل، الصورة في الشعر العربيّ حتّى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس، بيروت، ط.3، 1983.
- البيهقي، السنن الكبرى، دار الفكر، بيروت؛
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربيّ، بيروت، 1388- 1969.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق السندوبي، القاهرة، 1947
- الجرادي، إبراهيم، عويل الحواسّ، وصفحات أخرى من ديوانه، منشورات الرّائي، صنعاء، 1955.

- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق أحمد مصطفى المراغي، المكتبة التجاريّة الكبرى، 1932.
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، صحّحه محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، ووقف على تصحيح طبْعه السيد محمد رشيد رضا، نشر دار المنار، القاهرة، 1366 هـ.
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، نشر عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1386- 1966 (ط. 4).
- الجرجاني، علي بن محمّد الشريف الجرجاني، (1339- 1413م)، كتاب التعريفات.
- الحصري، أبو إسحاق، زهر الآداب، تقديم وشرْح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصريّة، بيروت، 1421- 2001؛
- الحميدين، سعد، الأعمال الشعريّة، ص. دار المدى، بيروت، 2003.
- الخوارزمي، محمد ابن أحمد بن يوسف، مفاتيح العلوم.
- الزمخشريّ، محمود بن عمر، الكشّاف عن غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التّأويل، 4. 26. دار الكتاب العربي، بيروت (د. ت

- الزمخشري، محمود بن عمر، الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).
- الزوزني، أبو عبد اللّه الحسين بن أحمد بن الحسين، شرح المعلّقات السّبع، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار الطلائع، القاهرة، 1994.
- شوقي، أحمد، الشوقيات، 1987 (لا وجود لمكان الطبع وتاريخه).
- العبدوسي، تعريف الأحياء، دار الفكر، بيروت؛
- الفيروزابادي، ، الفيروزابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، (الطّلاوة)، دار العلم للملايين، بيروت، (د. ت).
- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، الأمالي، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، 1373- 1953.
- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطّاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، دار العلم، دمشق، ط. 3، 1419- 1999.
- القرطاجنّي، أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، 1986 (ط. 3).
- القرطبي، تفسير القرآن، دار الكتب العلميّة، بيروت.

- المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت، تحقيق عبد الحميد هنداوي، 1424 -2003.
- المتنبي، أحمد بن الحسين أبو الطيّب، ديوانه، بتحقيق عبد الرحمن البرقوقي، 1. 215، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، (د. ت).
- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، 1965.
- المرزوقي، أبو علي أحمد، شرح حماسة أبي تمّام، بشرح لمرزوقي، وتحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1371 -1952.
- المفضّليّات للفضل بن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم الكوفي، الضبي، شرح وتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، 1361 هـ.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962.
- المناصرة، عز الدين، «إشكاليات قصيدة النثر»: نصّ مفتوح عابر للأنواع، عمّان، 2002.
- المناصرة، عز الدين، كتاب الشعريات، عمان، 1992.

- الوشميّ، عبد الله بن صالح، البحر والمرأة العاصفة، نادي القصيم الأدبيّ، المملكة العربيّة السعوديّة، 2004.
- جميل صليبا، معجم الفلسفة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصريّ، القاهرة، 1978.
- خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد (لا ذِكر لبلد النشر، أهو لبنان؟ يبدو ذلك)، 1979.
- رمضان، حمود، : بذور الحياة، تونس، 1928.
- شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربيّ، دار المعرفة، القاهرة، 1968.
- شكيّل، عبد الحميد، مرايا الماء (ديوان شعر)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2005.
- عصفور، جابر، الصورة الفنيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط.2، 1983.
- علوي الهاشمي، السكون المتحرك، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1993.
- عياشي، منذر، عنوان هذا الكتاب ترجمة عجيبة حين قال: «القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان»، (نشر جامعة البحرين، المنامة، 2003)
- محمد مندور، النقد المنهجيّ عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (دون تاريخ). وصدرت

الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن دار العلم للملايين، ببيروت، سنة 1964.

- مرتاض، عبد الملك، السبع المعلّقات، نشر اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999.
- مرتاض، عبد الملك، الصورة الأدبيّة: الماهية والوظيفة، في علامات، جدّة، ج. 22، م. 6، شعبان 1417- ديسمبر 1996، ص. 180.
- مرتاض، عبد الملك، ألف – ياء، الحيز الشعريّ (الفصل الرابع)، وما بعدها، نشر دار الغرب، وهران، 2004. (الطبعة الثانية).
- مرتاض، عبد الملك، بنية الخطاب الشعريّ، دار الحداثة، بيروت، 1986.
- مرتاض، عبد الملك، بنية الخطاب الشعريّ، وما بعدها، دار الحداثة، بيروت، 1986.
- مرتاض، ينظر عبد الملك، نظام الخطاب القرآني، دار هومة، الجزائر، 2001.
- معلوف، لويس، المنجد، دار المشرق، بيروت، 1975.
- وبرهان الدين الحلبي، السيرة الحلبيّة، دار المعرفة، بيروت؛
- ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت.

- ينظر أبو هلال العسكريّ، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1962.

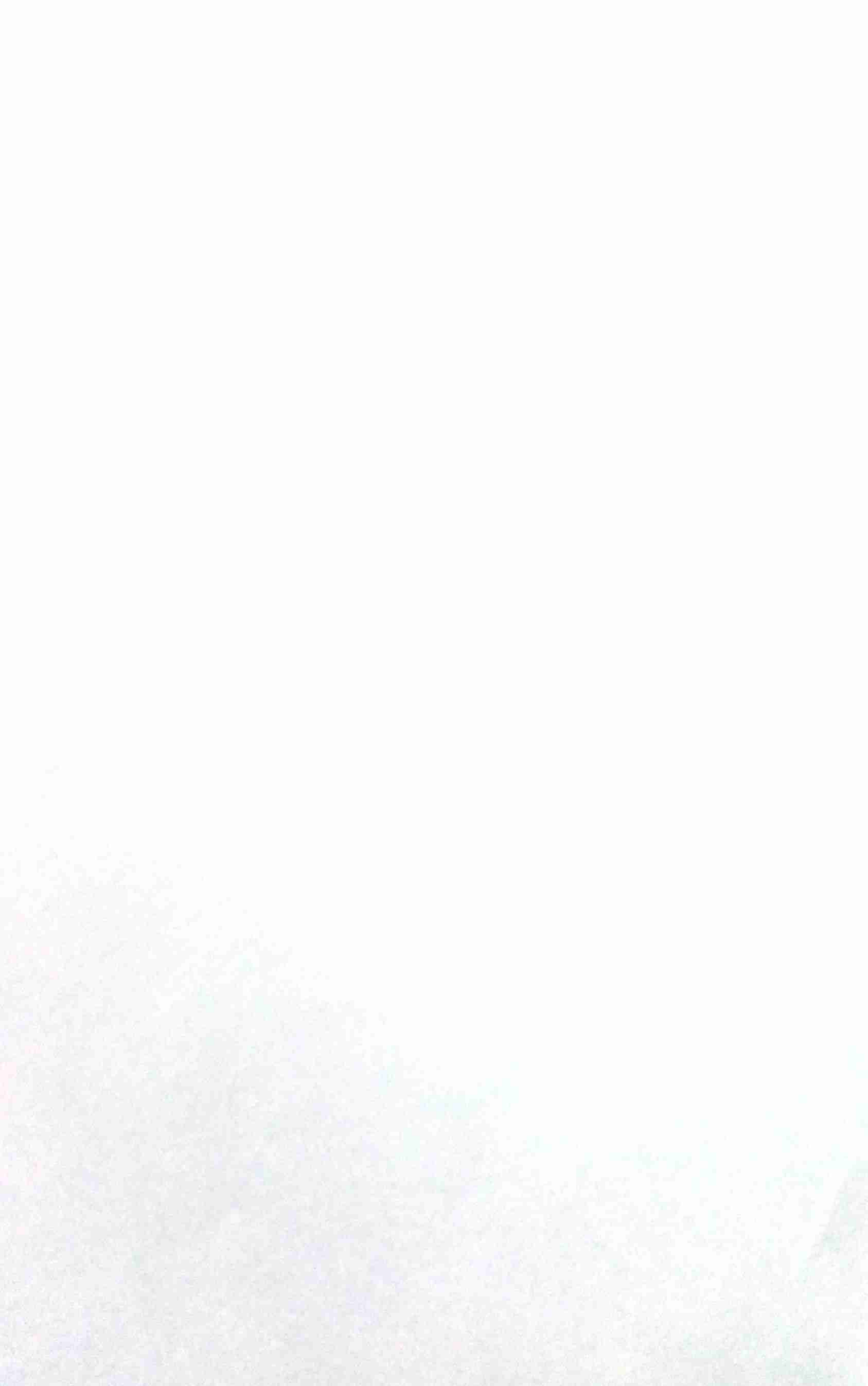
ثانياً. بالفرنسيّة:

- Courtés et Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Poétique, Hachette universitaire, Paris,1979.
- Deledalle, G. in Encyclopædia universalis, France, 1985, Pragmatisme.
- Yvon Belaval, in Encyclopædia universalis, Poésie, France, 1985.
- Groupe µ, Rhétorique de la poésie, Ed. Seuil, Paris, 1982.
- Genette, Gérard, Figures, I et II, Seuil, Paris,1969.
- Breton, André, Manifestes du Surréalisme, Gallimard, Paris, 1924.
- Dominique Combe, Les genres littéraires, Hachette supérieur, Paris, 1992.
- Jakobson , Roman, Huit questions de poétiques, Editions du Seuil, Paris, 1977.
- Claude Pichois, Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Folio classique,Gallimard, Paris, 1996.
- Cohen, Jean, Structure du langage poétique , Flammarion , Paris, 1966.
- Bernard Dupriez, Les procès littéraires (Dictionnaire), Édiions 10/18, 1984.

  aussi T. Todorov, la notion de littérature, Ed. Seuil, Paris, 1987.
- T. Todorov, la notion de littérature, Ed. Seuil, Paris, 1987.
- Derrida, Jacques, La dissémination, in Pierre Zima, La déconstruction : une critique, P UF, Paris, 1994.

- Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage, Ed. du Seuil, Paris, 1995
- Grand Robert, (dictionnaire de la langue française), Poème.
- Greimas et Courtés, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Espace, Hachette universitaire, Paris, 1979.
- Guy Michaud et Ph. Van Tieghem, Le romantisme (L'histoire, la doctrine, les œuvres), Classique Hachette, Paris, 1952.
- Lemaître, Henri, in Encyclopædia universalis, Baudelaire.
- Baron, Jacques, Dada et le surréalisme, in La littérature, Centre d'Étude et de Promotion de la Lecture, Paris, 1970.
- Jakobson , Roman, La sémiotique littéraire, in Sémiotique, l'Ecole de Paris, Hachette universitaire, Paris, 1982.
- Bloch, Michelle, La poésie, in Littérature et genres littéraires, p. 188-190, Larousse, Paris, 1978.
- Poétique, revue de Théorie et d'analyse littéraire, Seuil, Paris (plusieurs némuros).
  R. Nadeau, Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie, P U F ; Paris, 1999.
- Riffaterre, Michael, L'illusion référentielle in Littérature et réalité, p. 91, Editions du Seuil, Paris, 1982.

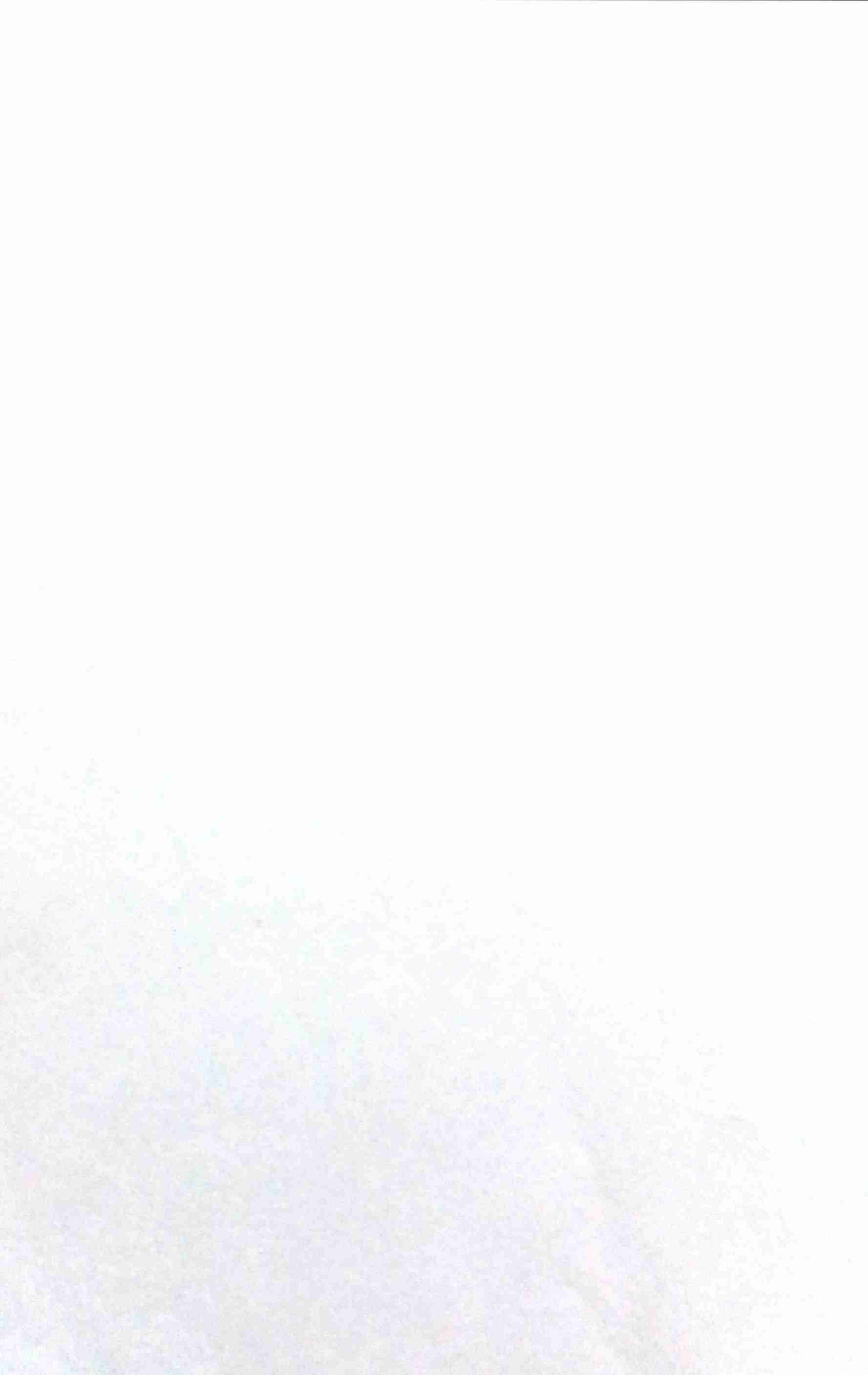
- Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires, Une introduction. Traduit de l'anglais par Maryse Souchard, P U F, Paris, 1994.
- Tieghem, Philippe Van, Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France, (De la Pléiade au Surréalisme), P. U. F, Paris, 1960.
- Robert Nadeau, Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie, P U F, Paris,1999 .
- W. A. Schlegel , Cours de littérature dramatique, 1808 ; in Les Romantiques Allemands, 1963. Cf. aussi Dominique Combe, Les genres littéraires, Hachette, Paris, 1992.

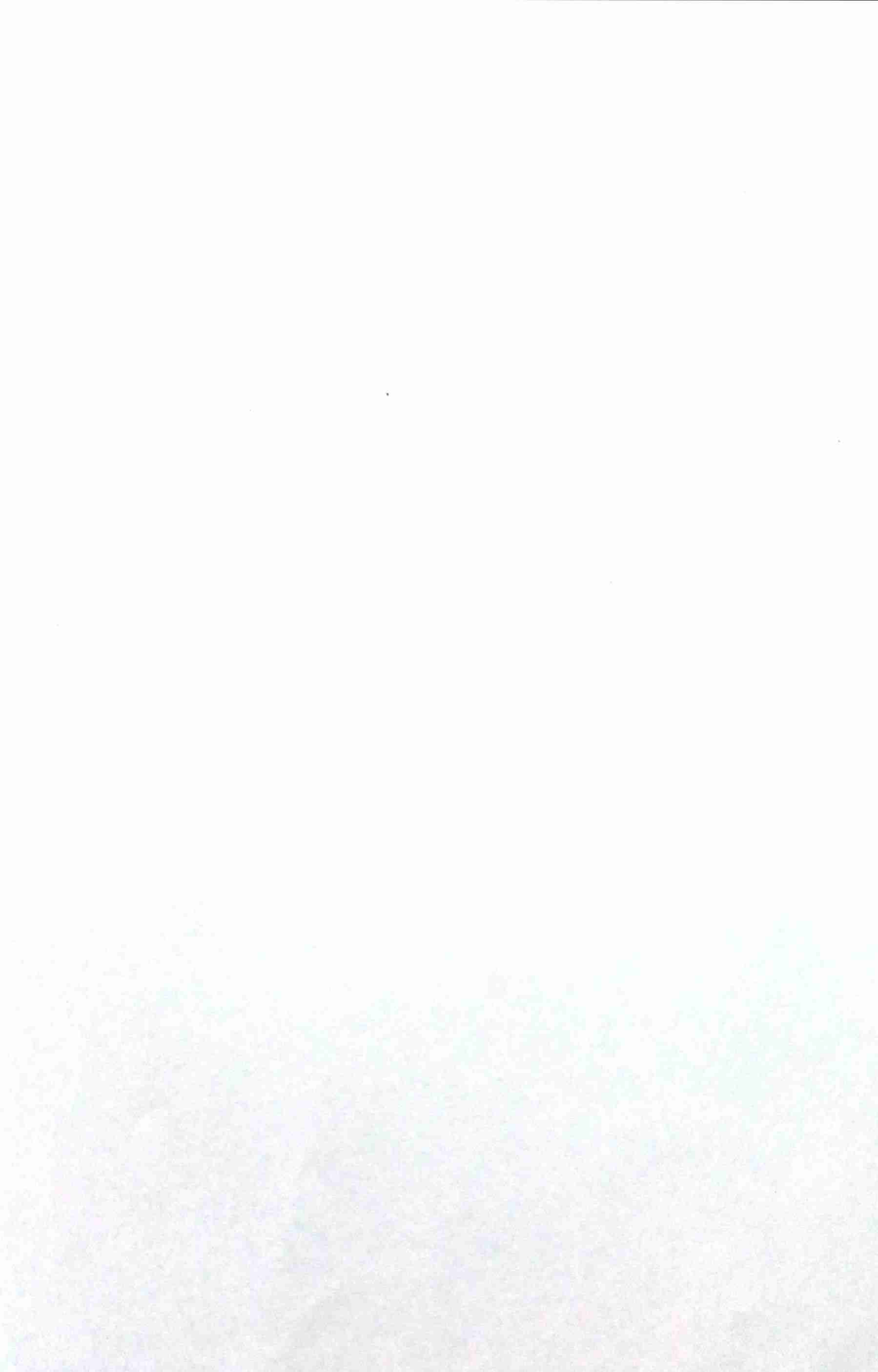


فهرست

فهرست











قضايا الشعريات

متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة

هذا الكتاب هو عبارة عن متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، ومفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، كما يغوص في الفكر النقدي الغربي والوظيفة الشعرية في منظور المذاهب الفنية. الحقّ أنّي لا أريد، لدى نهاية الأمر، أن أقول إلاّ شيئاً بسيطاً للقارئ العزيز، وهو: إنّي، والله، لشديد الانزعاج من تدبيج مقدّمة هذا الكتاب مُستقِلّها مُسترذلها، مُستسمجُها مستقبحُها! بعد أن أتممت فصوله الثمانية، وبعد أن كتبت، ما كتبت، إن رديئاً، وإنْ جيّداً... ولا أريد أن أفرض على هذا القارئ وصاية أبويّة تبيّن له ما قيل في فصول الكتاب... فهو حرّ في أن يُصدر الحكم الذي يرى. ولا سواءٌ أمثلُ في المنظر، ولا أجملُ في المشهد: عروسٌ نجلّيها في حُلّة فاخرة مذيّلة، نسْجُها من شُفوف الحرير فتجرْجرُ وراءها، فيكون لذلك هالةٌ فخمة من الجلال؛ وعروسٌ أخرى نجلّيها في عباءة مُخشوْشنة هي أقصرُ من قامتها إذا اسبكرّتْ، وأضيق من جسمها إذا تحرّكتْ، فيبشعُ المنظر، وتسُوءُ المرْآة! ثمّ إنّا قد عُرِفنا الآن بهذا الأسلوب، وبعشقنا المدلّه للعربيّة نتسقّط ألفاظها، ونتحفّظ أشعارها، ونتصيّد ما فصُح من كلام بلغائها، فتبدو آثار ذلك في بعض كتاباتنا... أم نُضرب عن ذلك كلّه بأخرة من الزمن، وفي أرذل من العمر، من أجل أن نُرضي قرّاء هم، في الأصل، ممّن لا يحبّون جمال العربيّة.

المؤلف:

د. عبد الملك مرتاض

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة


ISBN 9961-9794-9-5

